# ИСКУССТВО КИНО

2005

первый развлекательный

Виола **Тараканова**

Евлампия **Романова**

Бедная **Настя -2**

Ирина Рахманова

Алла Клюка

Елена Корикова

КОМПАНИИ «ГЕМИНИ ФИЛЬМ» И «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС» ПРЕДСТАВЛЯЮТ

ДЖОН **ТРАВОЛТА** УМА **ТУРМАН**

# БудьКруче

## ВСЕ ХОТЯТ ПОПАСТЬ В ХИТ-ПАРАД

ВИНС **ВОН** СЕДРИК **РАЗВЛЕКАТЕЛЬ** АНДРЭ **БЕНДЖАМИН** СТИВЕН **ТАЙЛЕР**
КРИСТИНА **МИЛИАН** а также ХАРВИ **КЕЙТЕЛЬ** ДУЭЙН **«СКАЛА»** ДЖОНСОН и ДЭННИ **ДеВИТО**

METRO-GOLDWYN-MAYER PICTURES presents A JERSEY FILMS / DOUBLE FEATURE FILMS production an F. GARY GRAY film JOHN TRAVOLTA UMA THURMAN "BE COOL" VINCE VAUGHN CEDRIC THE ENTERTAINER ANDRE BENJAMIN ROBERT PASTORELLI CHRISTINA MILIAN and starring HARVEY KEITEL as THE ROCK and DANNY DeVITO MARY RAMOS MARK BRIDGES SHELDON KAHN, A.C.E. MICHAEL CORENBLITH JEFFREY L. KIMBALL, ASC F. GARY GRAY ELMORE LEONARD and MICHAEL SIEGEL DANNY DeVITO MICHAEL SHAMBERG STACEY SHER DAVID NICKSAY ELMORE LEONARD PETER STEINFELD F. GARY GRAY

**В ЛУЧШИХ КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ И РОССИИ С 7 АПРЕЛЯ 2005 г.**

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

# НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

**❑УВЛЕЧЕНЬЯ** Я НЕ ЛЮБЛЮ ПУТАТЬ ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО... КИНО — ЭТО НАРКОТИК. КТО СЮДА ПРИШЕЛ, ТОТ ЗДЕСЬ И ПОГИБНЕТ *КИРА МУРАТОВА* ТАЛАНТ МУРАТОВОЙ МНОГО ШИРЕ, ЧЕМ РЕЖИССЕРСКИЙ *СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ* **❑«МОСТРА»-2004: «КОМЕДИЯ ПОЛОЖЕНИЙ»** ШУМУ ЭТОЙ ОСЕНЬЮ В ВЕНЕЦИИ БЫЛО МНОГО, ПРЕТЕНЗИЙ ЕЩЕ БОЛЬШЕ...ТАКТИЧЕСКИЕ УСИЛИЯ ОРГАНИЗАТОРОВ ВСТУПИЛИ В СОРЕВНОВАНИЕ ФЕСТИВАЛЕЙ, А НЕ ФИЛЬМОВ *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ТРИУМФАЛЬНЫЙ МАРШ СЛОБОДСКИХ ПРИВЫЧЕК** КУЛЬТУРА ХАМСТВА ПОТОМУ И КУЛЬТУРА, ЧТО ОБЛАДАЕТ СОБСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ СИСТЕМЫ ЦЕННОСТЕЙ. БЕЗ ТВ ЕЕ ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ БЫЛО БЫ НЕВОЗМОЖНО *ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ* ТЕЛЕВИДЕНИЕ УДОВЛЕТВОРИЛО ПОТРЕБНОСТЬ ПЛЕБСА ПО ВСЕМ ПРОГРАММАМ. ЭТО ЧУДОВИЩНЫЙ ЗАМКНУТЫЙ КРУГ: ПРЕДЛОЖЕНИЕ МЕРЗОСТИ РОЖДАЕТ ЕЕ СПРОС, А РАСТУЩИЙ СПРОС — ЕЩЕ БОЛЬШУЮ МЕРЗОСТЬ... *МАРИНА ДАВЫДОВА* **❑СОУЧАСТНИК** Я ВСЕГДА ХОТЕЛ РАБОТАТЬ С ЛУЧШИМИ ИЗ ЛУЧШИХ. НИЧТО ДРУГОЕ НЕ ВОЛНУЕТ ТАК, КАК УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ ЧЕГО-ТО ЕДИНСТВЕННОГО В СВОЕМ РОДЕ, ЧТО ПОРАЗИТ ЛЮДЕЙ, ВЫЗОВЕТ В НИХ СИЛЬНЫЕ ЧУВСТВА И, ВОЗМОЖНО, ОТРАЗИТСЯ НА ИХ ЖИЗНИ *ТОМ КРУЗ*

Рос. государственная БИБЛИОТЕКА по искусству

# С О Д Е Р Ж А Н И Е

## З Д Е С Ь  И  Т Е П Е Р Ь

5
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
**Злоумышленники**
**«Настройщик»**, режиссер Кира Муратова

12
КИРА МУРАТОВА:
**«То, что называется «кич» или «безвкусица», мне не чуждо»**
Мастер-класс Киры Муратовой

23
АЛЛА ДЕМИДОВА:
**«Я давно мечтала сыграть благородную старушку...»**
Беседу ведет Нея Зоркая

28
НИНА РУСЛАНОВА:
**«Она гениальная актриса»**
Беседу ведет Елена Кутловская

32
СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ
**Как может быть невыгоден талант?**
Интервью ведет Евгений Гусятинский

38
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ — ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
**Аделаида Ивановна**
**«Настройщик»**, режиссер Кира Муратова

50
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
**Поговорим о «Настройщике»**
Разбор фильма на занятиях режиссерского курса в ENSATT (Лион)


## Р Е П Е Р Т У А Р

55
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
**№ 61**
Венеция-2004

64
АНТОН ДОЛИН
**Сестра моя смерть**
**«Море внутри»**, режиссер Алехандро Аменабар

67
АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР
**Жизнь как смертельная болезнь**
Беседу ведет Петр Шепотинник

70
СЕРГЕЙ АНАШКИН
**Маршрут и пристанище**
**«Пустой дом»**, режиссер Ким Ки Дук

75

СТАС ТЫРКИН

**Тоска Веры Дрейк**

**«Вера Дрейк»**, режиссер Майк Ли

79

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

**Ускользающая женственность**

**«5x2»**, режиссер Франсуа Озон

83

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

**Остановка движения**

**«Страна изобилия»**, режиссер Вим Вендерс


## КОММЕНТАРИИ

87

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

**Старокингдомные поговорки**

91

МАРИНА ДАВЫДОВА

**Не забудьте выключить телевизор**

95

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

**Оранжевая радуга**


## ОПЫТ

101

ТОМ КРУЗ

**Профессия актера — это шанс научиться жить**

Интервью ведут Жюльетт Мишо и Жан-Пьер Лавуанья

107

МАЙКЛ МАНН:

**«Цифра приближает реальность»**

Беседу ведет Марк Олсен


## ЧТЕНИЕ

111

ГЕННАДИЙ ОСТРОВСКИЙ

**Родственники**

Сценарий

161

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ

**Жизнь Жанны д'Арк**

Сценарий


## SUMMARY


175

# ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Кира Муратова

Ключевая тема номера — последний Венецианский кинофестиваль. Заметным его событием стал показ картины Киры Муратовой «Настройщик». В конце минувшего года выдающемуся мастеру исполнилось семьдесят лет. В большой подборке, посвященной искусству Муратовой и ее последнему фильму, мы публикуем интервью Аллы Демидовой, Нины Руслановой и Сергея Члиянца, работавших с Муратовой над «Настройщиком», и ряд материалов, в которых предпринята попытка не только проанализировать результаты этой работы, но и представить метод уникального художника — как в размышлениях самой Киры Муратовой, так и в режиссерском разборе другого бесстрашного создателя собственного художественного мира — Анатолия Васильева.

От России в 61-м Венецианском фестивале участвовал «Удаленный доступ» Светланы Проскуриной (в конкурсе) и «4» Ильи Хржановского (в программе «Авторские дни»). Каждый из этих фильмов, на наш взгляд, дает основания подробно поговорить об особенностях и перспективах отечественного артхауса: такой разговор готовится к публикации в одном из ближайших номеров журнала.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

# Злоумышленники

**Вся пьеса веселая, легкомысленная; Санину не понравится, он скажет, что я стал неглубоким.**
***Из письма Чехова к Книппер***

Чеховского «Злоумышленника» помнят все. А его «Злоумышленников» напомню. Два респектабельных господина (один из них явно похож на иностранца) появляются в заштатном городе и ведут себя странновато. Сначала недовольны мухами, грязными тарелками в трактире, потом, расположившись на улице, наблюдают, как средь бела дня пропадает солнце. Затмение вызвало переполох. Когда же тьма рассеялась, таинственные господа исчезли. А старожилы принялись гадать, не австрийскими ли шпионами они были. Злоумышленники Киры Муратовой — бедный, но предприимчивый настройщик вместе со своей любимой (якобы из богатой семьи), любящей деньги, —

---

***«Настройщик»***
**Авторы сценария Е.Голубенко, К.Муратова, С.Четвертков. Режиссер К.Муратова. Оператор Г.Карюк. Художник В.Евсиков. Звукорежиссер Е.Турецкий. Композитор В.Сильверстов. В ролях: Р.Литвинова, А.Демидова, Н.Русланова, Г.Делиев, С.Бехтерев. «Пигмалион продакшн» при участии Министерства культуры РФ, Министерства культуры и искусств Украины. Россия — Украина. 2004.**

втираются в дом вдовы, Анны Сергеевны, дамы с собачкой, чтобы исполнить трюк с «выигрышным билетом», выманить деньги и смыться.

Эта фабульная юмореска поздней Муратовой встроена в большое кино.

Теперь Муратова — после радикальных «Чеховских мотивов»[1] — весело сыграла по чеховским по нотам. И — по мотивам своих прежних картин. А сымпровизировала — в другой тональности.

Новейшие муратовские импровизации услаждают — как изюм в калорийной булке — водевильные (по-чеховски водевильные) сюжеты про современных людей, совсем не стесненных конкретным временем. При том, что конкретных деталей нашего времени здесь пруд пруди. Просто россыпь. Тесто «Настройщика» настоялось, задышало и выплеснулось за жанровые берега.

После черно-белых «Чеховских мотивов» Муратова берет на клавишах «Настройщика» иной звук и пробует голос на тру-ля-ля. В «Чеховских мотивах» легкие артисты играли «тяжелых людей». В «Настройщике» легкомысленных персонажей играют тяжеловесы — знаменитые артисты, грациозно сменившие свои привычные амплуа. Самым экзотическим существом тут стала Алла Демидова, показавшая эксцентриаду. Рената Литвинова разменяла внебытовую (даже сакральную) красоту на образ профанного божества. Нина Русланова огорошила сверхъестественной и выточенной реактивностью. А Георгий Делиев — настройщик и концертмейстер муратовского ансамбля — выступил в маске сердечного, но порядочного плута. Обхохочешься.

Не потому ли одна часть публики расслышала в муратовском туше — и каком туше — всего лишь дивертисмент (напомню, это строгий музыкальный жанр) и актерский ангажемент? А вторая часть — долгожданное возвращение режиссера к ее ранним, черно-белым, стилистически цельнокроенным картинам.

Пора привыкнуть, хотя это трудно, что инверсия восприятия аккомпанирует каждому фильму Муратовой. Недаром одного персонажа «Настройщика», компаньонку Анны Сергеевны, будет смущать не то чтобы неразличимость зла и добра, но неразличимость зла «в поведении говорящего».

Герой чеховского рассказа «Выигрышный билет», застряв в мечтательной паузе между серией билета и отложенным (для опознания) номером этого билета в таблице тиражей, воскликнул: «А что, если мы выиграли?.. Ведь это новая жизнь, это катастрофа!» Но когда номер подкачал, юмористический герой захотел уйти из дома и повеситься на первой попавшейся осине. Так и Люба, драматический персонаж муратовских «Предложения» и «Свадьбы», отмахивается от грустных мотивов настройщика. А настройщик Андрей ей невпопад отвечает, предумышленно дамочек упреждая, что «страсть как любит минорные тона, но на новую жизнь смотрит оптимистически». Пауза.

Водевильные и авантюрные персонажи Муратовой попадают в драматические положения, но выскакивают из запенди с трагикомической сноровкой.

«Настройщик» — фарс, местами комедия. Его (и ее) вдохновенный посыл — в саркастическом и окрыляющем взгляде режиссера на своих гротесковых и романтических персонажей.

Перефразируя слова Бориса Зингермана о Чехове[2], про раннюю Муратову можно сказать, что она сложна, как жизнь. Про позднюю — что она мудра... или проста, как жизнь.

В легкомысленной интриге «Настройщика» Муратова оттеняет, переводит в комический регистр важные моменты текущего социального времени. Но время ее фильма этим временем не исчерпывается, оно заносится в сторону, вкось и ввысь. А раздвигается не резко, до дна, как это было в «Астеническом синдроме», не надсадно и томительно, как в «Чеховских мотивах». Здесь пресловутая сложность «переходных времен» подана и залихватски, и —

---

[1] См. мою статью «Сарай или магазин?». — «Искусство кино», 2002, № 11.

[2] «Про раннего Чехова можно сказать, что он прост, как жизнь, про позднего — что он, как жизнь, сложен». — З и н г е р м а н Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988, с. 178.

«Настройщик»

в соразмерности жанровой, стилевой разноголосицы. К тому же режиссер пародирует женские образы, сыгранные Демидовой в театре[3], а Ниной Руслановой и Ренатой Литвиновой в своих давних фильмах. Можно было бы сказать, что Муратова по-королевски опустилась до хорошо сделанной пьесы, до почтенного — доходчивого — авантюрного жанра. Но ее взгляд, ее оптика на этом не успокоились, они по-прежнему маневрируют и тревожат.

Люба, героиня Нины Руслановой в «Познавая белый свет», отказывалась верить, что любовь — это временное увлечение. В «Чеховских мотивах» Муратова подарила Руслановой — гостье на фарсовом венчании — одну, зато какую реплику: «Я так люблю, когда кто-нибудь кого-нибудь любит. Никто никого не любит». В «Настройщике» Люба Руслановой, как чеховская Дуняша, умирает выйти замуж, но постоянно терпит крах и материальные убытки, как героиня чеховского рассказа «Предложение», которой вместо сердца и руки предлагается построить салотопенный завод на паях.

А для роли Ренаты Литвиновой Муратова придумала открытый, почти плакатный конфликт «формы с содержанием». И наградила то обнаженную, то расфуфыренную модель идиотическим, едва ли не епиходовским, текстом «начитанной» и смешной жеманницы.

Эти кинематографические, литературные, социальные мотивы не только инкрустированы в шутливые коллизии, остроумнейшие диалоги, изящные повадки, варварские или ненатуральные интонации, но настраивают восприятие веселого подношения режиссера к своему дню рождения на неюбилейный лад.

Индпошив, по которому скроен «Настройщик», ни в какие размеры арт-моды не лезет. Не превратившись в «бренд», Муратова отстояла свой «формат». На сей раз — в осколочных жанрах человеческой комедии.

Муратова балаганит, но ведет своих героев от очарования-разочарования, от «наказания вожделением», от киношных штампов, от стереотипов отношений к обороне — именно тут припрятано зерно конфликта — от реальности, спровоцированной жаждой жизни. И естествоиспытательской жаждой возмещения разнообразных ущербов. У кого нет денег, есть любовь. У кого есть деньги, нет любви. Вот и крутись.

---

[3] Беспечность чеховской Раневской, взятая на вооружение Муратовой, дополняется в роли Демидовой ужимками провинциальной актрисы Аркадиной, не говоря о выходках Шарлотты Ивановны. Гремучая взвесь.

Муратова проводит персонажей сквозь радости обольщений, сквозь горечь обманутых надежд к пониманию «обстоятельств дела». И — к *со*чувствию. Чувствительный режиссер, а не милиционер.

«Настройщик» — фильм, конечно, о мошенниках, обводящих вокруг тонких, как у артиста (он же Лопахин), пальцев постаревших, мало кому нужных и нарядных тетенек. Но и — о лирической биографии каждого из здешних фарсёров, о ценах на ценности, о нескладном, эффектном обаянии потерпевших и терпеливых, о продувном обаянии авантюристов.

«Какой ты активный... Молодец... Я с тобой еще поживу», — вдохновляет настройщика Лина Литвиновой, вознесенная влюбленным на чердак, в мансарду неунылого музыканта, в богемное поднебесье, декорированное соответствующим образом. Тут, кстати, точнее, некстати, и балетная пачка подвешена — не костюм ли из «Увлечений», в котором щеголяла циркачка с клоунским бантом на шее? Здесь — посреди артистично, в помоечной инсталляции, расставленного хлама — нежатся и готовятся прижать жертву приятные во всех отношениях злоумышленники.

А в финальном монологе Анна Сергеевна — после того как ее обобрали эти цветочки зла — произносит во весь голос в трамвае (на другом историческом промежутке другая муратовская пассажирка материлась в вагоне метро) монолог про слабых, беззащитных людей, от которых чего-то ждешь, но не дождешься. Про то, что настройщик мог стать музыкантом, а стал ворюгой. Как, наверное, Войницкий мог стать Шопенгауэром или Достоевским, а остался дядей Ваней. Допустим. («Человек — это звучит горько».)

В эпоху «Астенического синдрома» врожденная, не обусловленная только социальными причинами слабость склоняла уставшего человека к мертвецкому сну. Теперь — в эпоху «кошмарного социального расслоения», а также потребительского азарта и поиска «ниши в экономике» — к разбойничьему активизму. Астенический синдром — защитная реакция организма на взнервленность, на хаос и сумбур вместо музыки. Беззащитность персонажей «Настройщика» — хоть старых, хоть в расцвете лет, хоть обманутых, хоть обманщиков — общечеловеческий удел или даже врожденное биологическое свойство.

Можно даже сказать, что феллиниевское начало дарования Муратовой обостряется и другим средиземноморским акцентом — веристским уподоблением законов природы и социума, породившим итальянский диалектальный театр.

Так было в каждый переходный период, «когда закрадывались сомнения в правильности происходящего» — заводит умную речь Литвинова за свою малограмотную обольстительную героиню, заказавшую, пожадничав, в ресторане еду в размере римского пира эпохи упадка. Свой монолог она посылает глухонемой бомжихе, которую пригласила — капризным хамским окриком «Женщина!» — набить себе желудок. Таких, как эта бродяжка, «в древности», то есть в другой переходный период, «приносили в жертву» — с изумительным напряжением, словно пытаясь вспомнить, «как про это написано», озвучивает актриса Литвинова муратовский текст, который без иронической интонации мог бы сойти за текст сценаристки Литвиновой. Этот вставной номер — на манер говорящих фокусов Шарлотты в «Вишневом саде» — есть проекция будущих событий «Настройщика». А разница между немой немытой бродяжкой, которую накормили, и говорливой ухоженной дамой с собачкой, которую обчистили, хоть и велика на первый взгляд, на второй — Муратовой сокращается. Ведь все они (и мы) — жертвы кто каких слабостей. Всё остальное — милые детали, язвительные подробности, которые легко ловит Муратова и с удовольствием муссируют критики. Ее гротескные портреты, лирический саспенс, пластическая свобода, отвлекая рассеянных зрителей, составляют увлекательную партитуру «Настройщика». Кроме того, настройщик каждому нужен, если даже нет у нас ни рояля, ни пианино. А играть на нервах, на сцене, в карты, в кино, на «флейте Гамлета» каждому хочется, даже если это опасно. Даже если некоторые смельчаки, как

«Настройщик»

Лина Литвиновой, запутаются в собственных рассуждениях и будут от бессилия теребить пальцами воздух.

Сильная — опережающая позиция Муратовой в «Настройщике» состоит (помимо высокого «легкого жанра») в прозорливом и остром взгляде назад: от следствий к причинам. Прогрессивные люди и режиссеры смотрят только вперед и причинами событий не интересуются. А Муратова, усмехаясь, иронически дублируя персонажей, объекты картины, еще не устала. И никуда не торопится, хотя работает быстро.

«Настройщик»

Люба Нины Руслановой, «медицинский работник», одета Муратовой почти так же, но с учетом социального «низа», как барыня Демидовой. Набитый антиквариатом дом Анны Сергеевны отражается в кривом зеркале, в карикатурной декорации виллы Любы, новорусской вдовы, куда попадаешь, открыв не калитку, а театральный занавес. В доме Анны Сергеевны читаются сфабрикованные письма «парижской невесты» — крючок, на который попадается авантажная хозяйка, снявшая в придачу к деньгам — в подарок невесте — сережки, словно в память о парижском любовнике Раневской, который ее обобрал. Но Анна Сергеевна подает, чтобы доверчивые люди не обольщались, и реплику чеховской Шарлотты: «Моя собака и орехи кушает». Настройщик Андрей застревает в бесконечном академическом отпуске, в незавидной роли вечного студента. Лина является в дом Анны Сергеевны в образе советского «счетчика» — переписчицы населения — и в образе смерти с натуральной косой (у соседа Анны Сергеевны — козы). То есть фокусничает она, как «чудовище», а болтает, несет чушь, как красавица. Она же, в тунике на одесском пляже, прямо как гетера — в память о «тримальхионовом пире», — встречает ряженого виночерпия в лавровом венке; она же — в платье по моде 60-х и с «бабеттой» на голове — изображает банковского менеджера в глянцевом общественном туалете, куда звонит из своего туалета Анна Сергеевна, чтобы сверить номер лотерейного билета. Когда же, ополоумев от обмана, Анна Сергеевна понимает, что «розыгрыш» — это розыгрыш, то у нее буквально двоится в глазах и темнеет взгляд от натуральных близняшек — привет от лацци-двойняшек из авангардного муратовского фильма «Познавая белый свет».

...Начинается «Настройщик» с неразличения, с паморока — сюжетного, визуального и смыслового лейтмотива. Стареющая матрона — героиня Руслановой — отправляется на свидание по брачному объявлению и видит у доски объявлений какого-то дядьку (он окажется потом просто Прохожим). Их диалог: «У вас такая настоящая русская мужская красота». — «Я грузин».

И ближе к финалу обманутые подруги наперебой составляют портрет преступника, но следователь на их гоголевский комический безудерж реагирует с философическим простодушием: «Вы об одном человеке говорите или о разных?»

«Чеховские мотивы» — это фильм про(-)зрение.

«Настройщик» — фильм про то, что каждый слышит, что хочет, а видит, что может. И потом еще обижается.

Муратова тянет шлейф своих прежних картин, но мстительность Офы из «Трех историй» транспонирует в иронический борческий пафос Лины против абортов; ор хамских граждан из окон в «Чувствительном милиционере» про евреев и гуляющих собак, которые мешают спать, переносит в «понятное» недоверие Анны Сергеевны к настройщику, хотя «она неплохо относится к евреям». А сексапильная небритость приглянувшегося дамам настройщика (и артиста с южной фамилией Делиев) может, думает Анна Сергеевна, украшать «и чеченца, и армянина». Так раскрывшись, она тут же с нежностью при-

падает к своей собачке, которой хочется сыра, а это нельзя, это вредно. Но — через череду кадров — Муратова не была бы Муратовой — мы видим побольше, попроще собачку, которой не разрешают заходить в магазин и кормят, как нищенку, у порога. Вот «такое кошмарное социальное расслоение».

Но Муратова бы не стала Муратовой, если б с той же прямотой — как когда-то в Лакримозе — на живодерне в «Астеническом синдроме» — не уверила, что люди так же слабы и беззащитны, как собаки, и не надо их, нас, всех — от греха подальше — соблазнять. Если бы доверчивую Анну Сергеевну и преопытную Аллу Демидову, которая «никому не доверяет», не свела бы в пару с доверчивой до дурости героиней Руслановой, которой в дорогу с фиктивным мужем режиссер посылает громадные игрушки, застилающие взгляд от сбежавшего проходимца. Но Муратова уступила бы жанру, если б утаила язвящую — как бы нелепую мизансцену: настройщика в супермаркете ощупывает, почти... как на таможне, игривый охранник в камуфляжном костюме, а текст подозреваемого звучит в таком «шоу» как серьезная реприза коверного. «В жизни есть вещи такие мрачные, они всегда неуместные: смерть, Чечня, запах старости, запах жилища стариков, больные животные...» Текст, не соответствующий такой мизансцене, — метафора главной темы «Настройщика»: лишиться не чувств и/или денег, а только «чувства реальности».

Муратова не была бы социальным диагностом, если б не умыла брачного афериста с вялым дыханием мечтой об издании его собственной «Исповеди сына века». Муратова забыла бы про Чехова, если б еще одному аферисту с духовным лицом облезлого барина и артиста Сергея Бехтерева не вложила бы пошлейший текст про свободу, индивидуализм, лицемерие. Если бы не одарила манерную — на буржуазный лад, в духе времени — и женственную Анну Сергеевну художественным свистом, пардон, нюхом: все же ей, тонкой погрузневшей натуре, импонирует, что настройщик придумал комбинацию, а мог — вульгарно обчистить. И туше у него... Если бы не скомпрометировала надежду на чудо, но не отняла бы чудесные мгновения и чудеса в решете.

Муратова не была бы Муратовой, если б не обронила шутку гения и на рассвете у банка, куда затрусили падкие на розыгрыш тетеньки, не прокричал бы петух. Если б по-бабьи гениально не настропалила медсестру Руслановой дать мнимому больному — растроенному от житейских невзгод настройщику — носовой платок со словами «он новый, чистый».

Муратова не осталась бы верной себе, если б не вспомнила о слепце и не привела из «Письма в Америку» в трамвай, где он — после финальной эскапады Демидовой — рассказал случай, как потерял купюру, которую поднял прохожий, но не вернул, объяснив, что «ему она нужнее». Может, и правда, а слепцу — и так подадут.

Как подала великодушная Муратова бенефисные роли актерам. Как распределила в стёртой органике Георгия Делиева завиральный синдром, цирковые антре и мягкую достоверность обхождения. Как обострила маски Ренаты Литвиновой — до невиданного естества, до косточки, любуясь и насмешничая над хваткой хрупкой барышней в деловом костюмчике, над бледной гурией в крепдешиновом платьишке. Как подняла со дна «Коротких встреч», из «Познавая белый свет» мировую (в смысле чудную) отзывчивость Нины Руслановой, овульгаренную по роли и все равно трогательную. Как придала смелость Алле Демидовой, как настроила ее хлопотать лицом-руками, грациозничать и кокетничать — быть комической старухой, клоунессой, королевой камерного и провидческого балагана.

КИРА МУРАТОВА:

# «То, что называется «кич» или «безвкусица», мне не чуждо»

**В конце октября 2004 года в Киеве состоялся XXXIV Международный кинофестиваль «Молодость». Важнейшими его событиями, несомненно, стали долгожданная украинская премьера «Настройщика» Киры Муратовой и мастер-класс режиссера. Мы публикуем расшифровку этой беседы Киры Георгиевны с прессой и студентами, состоявшейся в Синем зале Киевского Дома кино.**

*— Давайте начнем с самого начала — с ВГИКа.*

— Это замечательный момент в моей биографии, но я бы его сузила. Взяла бы только то, что связано с Сергеем Герасимовым. Герасимов — мой мастер, он меня разбудил. Будучи великим педагогом, он умел пробуждать спящих, дотрагиваться до каких-то мозговых центров и давать такие точные щелчки, от которых человек просыпался, и в нем что-то вспыхивало, и он куда-то устремлялся, начинал делать, может, даже, совсем не то, что изначально хотел педагог, — не важно. Важно, что он просыпался – именно благодаря Герасимову. Мы все жили под его крылом, мальчики разговаривали с его интонациями, а девочки его просто обожали. Он тоже нас очень любил. Хотя он был очень сложный человек — во всяких смыслах. Тогда время рождало двоения и троения в личностях. Были страхи, притворство, политические, идеологические страсти искривляли характеры и общение между художниками. Поэтому многие коллеги Герасимова не любили, даже ненавидели. С некоторыми режиссерами у Сергея Аполлинариевича были сложные взаимоотношения. С Роммом... Не стану вдаваться... Мы были его особым, отдельным уголком — его ученики, его очаг... С нами он оттаивал, был абсолютно искренним. Педагогика была для него как вторая семья. Я всегда болезненно воспринимаю какие-то неприятные вещи, которые о нем говорят или пишут. Я его люблю — вот и все. В общем, ВГИК для меня — это Сергей Герасимов.

*— Чему именно он научил вас?*

— Работать с актером, слышать человеческую речь, любить и слышать характеры, их взаимоотношения. Научил тому, что является психологической драматургией: умению поймать интонацию, повторить ее и добиваться от актера органики. Он сразу пробудил во мне интерес к этой стороне кинематографа, а потом стали появляться другие.

*— И по каким критериям вы сейчас подбираете актеров?*

— Артист должен подходить к роли. Звучит банально, но я даже не знаю, как иначе сказать. Если актер неорганичен, то он вообще выпадает из фильма. Органика — это первое. Вот Рената Литвинова, например. Вы здесь, на фестивале, видели ее «Богиню». Я ждала просмотр с опаской: знаете, неприятно, если не нравится фильм любимого человека, ужасно думать о том, что ты ему скажешь... Но мне «Богиня» очень понравилась. Интересная, своеобразная и свежая картина, она возвращает нас к праискусству, к шаманству, когда недостатки являются достоинствами. Начинается какой-то сюжет – и бросается, что-то недоговаривается, недоразъясняются вещи, которые в том нуждаются. Сначала я думаю: что не так? Потом чувствую, что это недоговаривание (как будто недоделано что-то) является свойством фильма, похожим на искусство шамана, который иногда что-то внятно тебе внушает, а иногда начинает плясать сам по себе, что-то бормотать, завывать. «Завывать» относится не только к звукам, но и к изображению, и ты впадаешь в некое дикое состояние. Это и является правилом игры, закономерностью фильма Литвиновой. Такая загадочность, импрессионистичность, туманность, ког-

да все как будто плывет, такое бросание сюжетиков... Сейчас все это, может, и не редкость. Помню, я видела подобные фильмы, и они мне не всегда нравились. Но в центре «Богини» абсолютная органичность Ренаты Литвиновой, которая вот *таким* — для нее естественнейшим — образом произносит слова, чувствует и играет. То, что называется «органичностью», в Ренате присутствует божественно, от природы, а иначе и быть не может. Актеры-профессионалы, хорошо обученные, могут сыграть всё. Гамлета — пожалуйста, буфетчика — пожалуйста. И всё будет среднеубедительно. Нормально, профессионально. Но не будет органики в исполнении. А часто человек тебе просто

«Короткие встречи»

понравился, чем-то заинтересовал. И захотелось его снять. И придумываешь для него специально роль или эпизод...

— *Так было, очевидно, с Литвиновой?*

— Действительно, я, можно сказать, ее открыла. Прочитала сценарий Ренаты «Принципиальный и жалостливый взгляд», и мне он понравился. Понравиться-то понравился, но я как-то засомневалась. Потом мы познакомились на фестивале «Арсенал» в Риге. Мне сразу показалось, что ее обязательно надо снимать, у нее замечательные и внешность, и манера говорить. Я в тот момент делала «Чувствительного милиционера», никакой роли для Литвиновой там не было, но она запала мне в сознание, лежала у меня в запаснике. Когда я начала работать над фильмом «Увлеченья», подумала, что надо эту Литвинову вызвать. Может, она сыграет нашу героиню, циркачку, которая ходит на ипподром, хочет номер в цирке сделать. Начали с ней репетировать. Она мне безумно нравилась, но эта роль была не ее, никак у нее не ложился текст, вообще этот образ с ней никак не соединялся. Расставаться не хотелось, стали думать, как поступить. Решили ввести в сценарий вторую девушку: у циркачки есть подруга, которая с ней ходит по ипподромам. И ничего поначалу в роли не было, кроме пластики, но потом Рената приехала на подготовительные работы и говорит: «У меня есть всякие тексты, хотите почитать?» Текстов оказалось очень много, не все они вошли в фильм, но те, что вошли, мы назвали «Монологи медсестры в исполнении самой медсестры», так в титрах и указано. Замечательные, с моей (и не только с моей) точки зрения, тексты, которыми она, можно сказать, прославилась.

— *За что же Литвинова, на ваш взгляд, нравится зрителям?*

— Что-то в этой женщине есть. (*Со смехом.*) Она проглотила гвоздь...

«Долгие проводы»

Трудно сказать. Я ее раньше вообще называла «божественная Рената». В ней есть все, что может очаровать и увлечь. Главное, что в ней есть очень редкое сочетание: острохарактерная актриса со своей странной манерой говорить, думать, двигаться, быть иногда просто безумно смешной — и красавица. Это соединение дает вспышку, искру высекает: хара́ктерная и красавица. И для имиджа это очень важно. А так... все качества при ней...

*— А как вы относитесь к тому, что Георгий Делиев занялся режиссурой?*

— Он талантливый, разнообразный человек. Он снял короткометражный фильм, это его первая работа без усмешки, без юмора, не могу сказать, что она мне безумно нравится. Но я нахожу в ней причины для того, чтобы он продолжал делать попытки в режиссуре. Мне больше всего нравятся — даже в его театральных работах — мимика, пантомима, его умение существовать без слов. Сейчас он перешел в драматический театр, артисты на сцене произносят слова, и я какую-то ностальгию испытываю по прежним работам Делиева. Но в «Настройщике» он идеален: играет, как говорится, по Станиславскому, серьезно, глубоко и разнообразно. Он настолько соответствует — внутренне – роли своего героя, что я в восторге. С первого его появления, когда он играл на каком-то восточном музыкальном инструменте (он собирает их). И ведь я даже не знаю, действительно ли он пел на каком-то восточном языке или имитировал, создавал эклектический образ, но мне так безумно понравилось, что я ввела это в фильм. Вообще, Делиев человек с фантазией.

*— У вас все темы прописаны, или же актеры имеют некоторую свободу и произносят реплики «от себя»?*

— Чтобы говорили что-то от себя — такого не бывает. Похожее случалось, когда я снимала людей буквально с улицы: вот кадр поставлен, а рядом человек улыбается или что-то такое делает. И ты его просишь зайти в кадр, а он еще и разговаривает. Просто говорит то, что ему в голову взбредет, и это пугает. Но так, чтобы это заранее предусматривалось — мы дадим тему, а вы будете ее развивать, — не бывало. Это не значит, что я исключаю такую возможность. Был случай на «Астеническом синдроме»: там снимался один сумасшедший, реальный, с манией, который все время рассказывает одну и ту же историю о том, как у него в желудке поселилась змея и высасывает из него соки жизни. И он повторял, что это распространенное явление: вот у какого-то доктора внутри змея, другого разрезали — там вообще целый клубок змей. Этого сумасшедшего мы стали снимать – он был счастлив, он обожал, чтобы его слушали, чтобы была аудитория, а тут еще и снимают... Он хотел свою историю снова и снова ведать миру. И говорил он, конечно, свой собственный

текст. Нам он так понравился, что мы уже на его основе придумали другой текст, для других людей, который перекликался с историей нашего сумасшедшего, — тоже про всяких змей.

*— По поводу речи: она в ваших фильмах очень специфична, ни с кем перепутать нельзя...*

— Мне часто говорят, что игра моих актеров специфична. И интонации, и речь можно узнать сразу, повторы речевые, что-то предельно конкретное... Я думаю, да, что-то такое есть... Хотя вот в последнем фильме нет вообще. Но как эту специфичность речи, о которой вы говорите, определить, я не знаю. Просто я чего-то добиваюсь от актеров, наверное, чего-то хочу от них.

*— Чего именно?*

— Мне кажется, либо естественности, либо характерности. А может, я просто выбираю людей, которые говорят очень интересно, своеобразно. Это люди, обладающие острой харáктерностью, у них не только речь, но и весь облик особенный, необычный. Вот когда я говорю, я это делаю ведь не так, да? Говорю просто, логично, по-дикторски. Такая речь мне неинтересна. В кино я стремлюсь к тому, что мне нравится, и, наверное, в результате то, что у меня получается, у многих вызывает ощущение специфичности. Но я не улавливаю эту специфичность настолько, чтобы ее проанализировать. Знаю только, что так разговаривают люди, которые мне интересны.

*— Геннадий Карюк, оператор, — очень важный для вас человек. За что он вам нравится?*

— Карюк великолепный оператор, потрясающий. Мы с ним работали с самого начала, еще на «Коротких встречах», потом был перерыв, потом снова с ним. Он очень талантливый человек, удобный в работе, мягкий, мы понимаем друг друга даже не с полуслова, а с полувзгляда. В последнее время, может, у нас и возникали некоторые расхождения, наверное, это факт моей биографии, а не его. Чего-то не того от него потребовала, не берусь судить...

*— Как рождаются сюжеты ваших фильмов?*

— Абсолютно случайно. Может какая-то песенка натолкнуть, или сосед-ка, или две кошки, мяукающие друг с другом. А бывает, что давно чего-то хочется. Заноза какая-то застряла. Так появился фильм «Перемена участи» по мотивам Сомерсета Моэма — его рассказа «Записка». Долго он во мне сидел, и наконец я его сняла. Нет каких-то повторяющихся способов. Бывает, прочтешь сценарий... Вот, например, появился Александр Черных и дал прочитать «Астенический синдром». Там был заложен сюжет фильма — засыпающий человек, у него невроз — от невзгод жизни, от стрессов он засыпал. Есть такая болезнь. Я взяла этого героя, и потом вместе с Сергеем Поповым мы его исто-

**«Познавая белый свет»**

«Перемена участи»

рию расписали, она разрослась, превратилась в грандиозный мозаичный сценарий. Вообще, я человек довольно эклектичный во всех отношениях. Люблю всякие смеси и коллажные устройства в драматургии и в игре актерской, люблю, чтобы был винегрет. То, что называется «кич» или «безвкусица», мне не чуждо. Я всегда говорю, что плохой вкус — это хороший вкус, и наоборот.

Наверное, многое в моих фильмах происходит из-за моего нетерпеливого характера. Поэтому и снимаю быстро.

*— Расскажите, пожалуйста, как возник сюжет «Настройщика». Кто такой Аркадий Кошко, по мотивам произведений которого создан сценарий?*

— Кошко был начальником угрозыска в дореволюционные годы, талантливым, очень знаменитым сыщиком, он многое усовершенствовал в своем деле. После революции эмигрировал в Париж, оказался без работы, написал мемуары «Король сыска». Он очень интересно описал разные случаи из своей практики. Прочитав его книгу, я захотела снять истории о мошенничестве, которые вечны и остаются неизменны. Захотелось найти остренький сюжет — вот он и нашелся. Стремление к такому сюжету вообще во мне усиливается, что не мешает существовать другим компонентам. Острый сюжет интересен всем — любителям и чисто коммерческого, и глубокого, психологического кино. Сюжет не мешает, он помогает.

*— А какую книгу вы сейчас читаете?*

— Никакую — у меня глаза болят.

*— Но какая-то настольная у вас есть?*

— Скорее, «наполочная», и не одна – те, что лежат на полке над кроватью. Там книги совершенно разные. Толстой, Петрушевская, Сорокин, Лимонов — то, что я люблю перечитывать, хотя бы кусочек какой-то, открыть и читать. Бродский, может, там стоит, хотя в последнее время я не читаю.

*— И за что вам нравятся эти писатели?*

— У Сорокина нравится его страдание и его бесстрашие. Только идиоты считают Сорокина циником, а не страдальцем. Все те иголки, которые его колют, все те пытки, которые его мучают, он называет своими именами и умеет это сделать художественно. Глубоко, глобально. Правда, не всегда. А Лимонов мне нравится за то же, за что Пушкин: он так владеет языком, так умеет выразить самую сложную, или безумную, или умную свою мысль – так легко, как вода течет... Его владение языком фантастично, просто у него это в прозе, а у Пушкина в стихах. Я могу соглашаться с ним или нет, но всегда ценю это свойство — он хозяин языка.

*— А желание экранизировать кого-нибудь из этих писателей у вас есть?*

— Еще какое, но я всегда отказываюсь. Перечитаю и думаю: как все замечательно, но не надо это трогать. Надо просто читать и любоваться, и пусть оно пребудет. У меня не возникает достаточно активных отношений с этими – хорошими – произведениями литературы. Не то чтобы книга, которую я берусь экранизировать, обязательно должна быть плохой, но в ней должны быть какие-то пробелы, либо какие-то когти торчать, какие-то зацепки, что-то, что я хочу доделать, переделать, воплотить. Должен родиться активный контакт с литературным объектом.

*— Как же вы решились на «Чеховские мотивы»?*

— А я не такая уж поклонница Чехова. Он меня раздражает очень часто, иногда просто бесит, полезу, бывает, читать — злюсь. Какое-то однообразное дерганье моих нервов происходит, то есть в результате возникает очень активное отношение к нему. Одно время я даже говорила, что я Чехова вообще разлюбила, настолько он меня раздражал.

*— Скажите, а вдохновляют ли вас сновидения на создание сюжетов или образов?*

— Бывает так... Я должна вообще пожаловаться кому-нибудь, кто этим распоряжается, что мне мало снов снится. Ценю, когда мне снится даже очень плохой сон — вот, показали все-таки! Бывает момент перехода от сна к яви, когда твое сознание — сон, но уже не сон и какие-то мысли появляются внятные, которые надо быстро записать, иначе, оторвав голову от подушки, ты их просто не вспомнишь. Поэтому я стараюсь держать карандаш и бумагу рядом с кроватью. Всегда потом, когда прихожу в себя, кажется, что я записала что-то не то. Специально, систематически записывать и потом использовать сны в работе — такого со мной не бывает.

*— Сновидческая атмосфера свойственна фильмам Тарковского. Какие у вас отношения с его кинематографом?*

— Мне нравились огромные части его фильмов, некоторые фильмы — целиком. Мне всегда не нравилось в Тарковском то, что я должна была посмотреть его фильм дважды – для того чтобы отсечь те вещи, которые мне претят. Я не люблю, всегда не любила в нем его любование своим страданием. Он всегда страдалец номер один во Вселенной, и это главное его свойство. «Ах, никто из вас не умеет страдать так, как умею я!» Это мне всегда казалось немного смешным, именно смешным.

*— Почему?*

«Среди серых камней»

Рос. государственная БИБЛИОТЕКА по искусству

«Увлеченья»

— Я считаю, что каждый ищет свои страдания и находит в них наслаждение. Просто это наслаждение очень специфическое, свойственное данному существу, данному типу существ. Если доводить до предела, до крайности, до абсурда, я вам скажу, что Жанна д'Арк получила удовольствие от того, что ее сожгли на костре. Конечно, уже когда она горела, она не получала удовольствия. Но она же к этому шла, она знала, что этим кончится, она этого хотела, понимаете? Ее суть, ее организация — сумасшедшая, маниакальная — была такова. И у каждого есть нечто, свойственное ему, а другой говорит: «Ну как же вы это выносите? Я бы на вашем месте...» А ты не можешь на его месте! У него свое место, и он к нему прилип, привязан, и это он и есть! Вот такая штука.

Что касается того, с чего я начала... Я не люблю путать жизнь и искусство. Я многажды слышала, что Тарковский сжег корову. Думала — разговоры, сплетни. Но вот недавно показали по телевидению фильм о Тарковском. И я увидела этот кадр, который не вошел в «Рублева»: бегущую, горящую, как каскадер, корову. Тарковский для меня перестал существовать. Всё. Больше мне нечего сказать.

*— Где та грань, которую не может перейти женщина-режиссер?*

— Скажу то, что всегда говорю. Женщины-режиссеры для меня открылись на фестивале в Кретее — возле Парижа есть такой город-спутник. Не знаю, проходит ли он сейчас, но во времена острого увлечения феминизмом был знаменитый фестиваль, в нем участвовали только фильмы режиссеров-женщин. Меня туда приглашали несколько раз. Я сначала недоумевала: какая глупость, что значит «женская режиссура», «мужская режиссура»? Талант есть или его нет. И с таким вот скептическим отношением я поехала в Кретей. И с изумлением увидела, что женское кино существует: ужасно циничное, жестокое кино. Все фильмы очень злобные, сухие, раздраженные. Это фильмы озлобленных рабынь, которые дорвались и все сказали, плюнули в лицо все, что внутри долго копилось и обострилось до предела. Ни про каких маленьких крошек или что-то в таком роде. Я была изумлена. Так что я признаю существование тигров, медуз, пауков и женского кинематографа.

*— Без этого вопроса не обойтись: в чем, по-вашему, причины кризиса украинского кино?*

— Только и только в деньгах, уверяю вас. Потому что масса талантов,

юных и не очень, не могут себя проявить именно из-за отсутствия денег. Их нет у государства, и нет людей богатых, которые бы хотели вкладывать свои средства в кино. У многих режиссеров простой длится годами, а кому-то может и всю жизнь не повезти. И человек озлобляется... Вообще, без денег почти ничего нельзя снять, потому что даже если ты и твои актеры согласны существовать на хлебе и воде, все равно нужны камера, пленка и все остальное.

— *Что такое коммерческий успех?*

— Это очень сложный вопрос. Никто не может с абсолютной точностью прогнозировать коммерческий успех фильма, потому что часто случаются непредвиденные вещи. Я не о себе говорю, со мной ясно... А в последнее время так много развлечений и форм существования культуры, что для успеха фильма теперь необходима раскрутка, реклама, так что от денег зависит очень многое. Что касается моих фильмов или вообще фильмов в таком роде, успех зависит и от организации проката. В США или во Франции есть кинотеатры, рассчитанные на долгий прокат некоммерческих фильмов. В результате они окупаются лучше, чем блокбастер, который должен сделать это сразу, как вышел на экраны. У нас этого и в помине нет. Об отношениях моего кино с публикой я могу судить по высказываниям зрителей. Мои фильмы нравятся мне и небольшому кругу людей. Хотя те, кто видел «Настройщика», говорят, что он может иметь коммерческий успех, но я не знаю, верно ли это. В нем, правда, заложены некоторые факторы, которые могли бы способствовать зрительскому интересу. В частности, в «Настройщике» — острый сюжет, что едва ли не главное для зрителя, в нем есть саспенс, который держится почти всю вторую половину фильма. Причем там такая хитрость, что саспенс этот щадящий, мягкий, ведь люди, на мой взгляд, уже устали от беспрерывных кровавых погонь и страха. Есть роковая красавица злодейка, что считается привлекательным моментом с точки зрения коммерческого успеха, и есть слияние зрителя с теми, кто выступает в финале как страдающая сторона. Зритель может подумать: вот и я так живу, вот и я такой же добрый, меня так же обижают, я так же страдаю, но я все равно не становлюсь злым, плохим, а продолжаю быть хорошим. Но многие, может, подумают иначе.

— *Вас волнует прокатная судьба ваших фильмов?*

— Волнует, но прокатная судьба фильма для меня означает возможность или невозможность работать дальше. Раньше была идеологическая пора, идеология решала, будет ли у фильма прокат, будет ли зритель, и в отношении моих фильмов ответ бывал отрицательным – они считались неправильными, они не так трактовали что-то. Хотя я вообще не нахожу в моих картинах ничего по-

«Астенический синдром»

«Три истории»

литического. Уже в те годы приучила себя думать так: если мне дают иногда снимать кино, то это большое счастье, и благодарить надо, что фильм положили на полку неизрезанным. А уж что еще, дорогая, — ишь чего захотела! Поэтому я легко перешла во времена денежной «цензуры», финансовой, когда отсутствие проката объясняется коммерческими причинами. Невозможность показать свои картины большой аудитории — это мое клеймо, всю жизнь я с ним живу, привыкла, я даже раньше начальству говорила: я делаю дешевые фильмы, камерные, вы мне дайте снять, а потом, если — в крайнем случае — вы фильм на полку положите, то денег же немного истрачено, так что ничего... У меня был такой дурацкий аргумент, который начальникам не казался дурацким... Конечно, прокатная судьба волнует. Но не так сильно, как волновала бы, если бы я была, скажем, режиссером очень прокатным в советское время: если бы мои фильмы показывали, пропагандировали, целыми бы заводами на них ходили по всему СССР. А потом вдруг бы наступила коммерческая пора и — бах! — где же публика?! На многих режиссеров это произвело очень сильное впечатление. А я уже была прокаженная.

*— Что же вам помогало и помогает в трудные моменты жизни, особенно когда фильмы лежали на полке? Какие силы помогли не бросить профессию?*

— Наркотическая сила кино. Магия кино. Кино — это наркотик. Кто сюда пришел, тот здесь и погибнет.

*— А как воздействует Одесса на ваш жизненный и кинематографический тонус?*

— Воздействовало бы любое место, где бы я оказалась и залегла, как лежачий камень, это вообще мне свойственно. Вот закинуло меня после ВГИКа в Одессу, можно сказать, случайно — я, как лежачий камень, там и осталась, и, думаю, в любом другом городе я бы стала искать то же самое, что я искала все время и находила в Одессе — местный колорит, местную живописность, вещи, которые характерны для этого конкретного города. Вот во «Встречах» и «Проводах» очень много снялось непрофессионалов, именно

одесситов, которые говорят с местным акцентом, у них специфические, несколько фамильярные отношения. В Одессе есть такой южный, несколько сальный колорит, который в жизни мне не импонирует, но он очень художественный, живописный. Как у итальянцев. Вот я еду в трамвае, и два человека тихо разговаривают между собой, а сзади рука протягивается: «Ви неправы». И это нормально — встрять в чужой разговор, высказать свое категорическое суждение. В жизни хочется соблюдать дистанцию, но это занятно, колоритно, это художественно. Вот так и воздействует на меня Одесса — своей реальностью. Я стала по ней ходить, стала изучать, переводить ее, использовать людей и все остальное, что там есть.

*— Есть ли у вас, как бы поточнее выразиться, любимая неудача?*

— Целого фильма — нет. Я не самогрыз, понимаете? Я очень много и из последних сил выбрасываю, так много вылизываю в картинах и нахожу ходы, чтобы избежать того, что не получилось. Поэтому целого фильма, который был бы моей неудачей, я не нахожу. Но это не значит, что таких нет. Просто я люблю свои картины и у меня нет такого чувства, как у некоторых режиссеров: вот если бы сейчас снимал, сделал бы иначе. Я в этом смысле здоровый оптимист. Вообще, всегда нахожу приятное в нехороших ситуациях. Скажем, были какие-то трудности, нельзя было ничего, зато я сразу начинала думать: а как же сделать вот это иным способом? И находила, как мне кажется, более интересные решения. Но это свойство характера, оно такое, в принципе, здоровое, помогает.

*— Очевидно, что для вас любимый этап в работе над фильмом — монтаж. Жан-Люк Годар даже сравнивал этот процесс с континентом...*

— Совершенно согласна с ним. Я очень люблю монтаж, это мое любимое времяпрепровождение. Его трудно даже назвать работой. От него устаешь, да, но именно такое времяпрепровождение я люблю. Сидеть в монтажной — один из важнейших для меня способов жить. Мне нужен длительный монтаж, поэтому я всегда очень страдаю, когда материал не сразу проявляется и я его не сразу получаю. Так бывает, когда снимаешь черно-белое кино: его редко кто снимает, и поэтому в лабораториях накапливаются пленки, потом присылают тебе сразу все через месяц или месяцы. А я люблю получать материал уже через день-два, и монтаж начинается. Когда есть два кадрика — можно так, а можно так склеить, есть три — появляются еще варианты. Я очень люблю монтаж, это величайшая вещь в кино, он и остался величайшей вещью, хотя появилось много других возможностей, но монтаж — это такая рукотворная, красивая работа, как ремесло. Когда делает машина — это тоже красиво бывает, но ручная работа всегда лучше.

*— Кстати, о машинах. Как вы относитесь к новым, цифровым технологиям съемки?*

— Никак не отношусь, потому что недостаточно пока в этом разобралась. Кино мое рукотворное, и это меня удовлетворяет. Возможно, возникнет ситуация, когда я начну делать попытки работать иначе. Но пока мне настолько нравится то, что я делаю, сам процесс меня настолько забавляет, что я не знаю, стану ли я в этом смысле что-то менять: может, да, а может, нет. Не люблю зарекаться.

*— В каком направлении искусства вы находите параллели с тем, что делаете вы? Может, это «Догма»? А истоки? Имеют ли какое-то отношение к вашему кино сюрреализм, неореализм?*

— О «Догме» я ничего не думаю, по-моему, ерунда — всякие догмы выдумывать. Это зачем, привлечь к себе внимание? Ему-то, фон Триеру уж точно не нужно было привлекать, у него и так все в порядке. Ну не знаю, не берусь судить, потому что мне не свойственны догмы и то же могу сказать о других направлениях. Я люблю эклектику, винегрет и коллаж, и чтобы было в фильме понамешано всего, и истоки моего кино тоже таковы, вероятно. А может, у меня где-то внутри, в характере заложено, чтобы я так любила именно мешанину, все разное и все вместе.

*— Вы всю жизнь в кино. Нет ли у вас желания проявить себя в какой-нибудь иной области? Книгу написать, спектакль поставить?..*

— Проявляю постоянно... Пишу, но сценарии и какие-то отрывки, куски, эссе, можно их так назвать. Книгу когда-нибудь хорошо было бы... Но все время хочется снимать. А в театре — вот тут, знаете, нет. Бывали моменты и даже удивительные времена, когда кино не давали снимать и друзья предлагали в театре поработать. У меня это вызывает отторжение. Наверное, что-то со мной во ВГИКе произошло, какую-то программу заложили в меня, что я удовольствие получаю от зафиксированного результата. Кино чем отличается — чисто технически, прямолинейно, помимо других вещей? Оно всё фиксирует на пленке. Ты сделал — оно есть. Фильм уже к тебе не имеет отношения, существует помимо тебя, ты можешь умереть, можешь перестать его любить, но он есть. Вот эта фиксация на пленке — для меня главный, обязательный, конечный итог, и удовольствие, и облегчение: вот всё, оно зафиксировалось. А этот ужас театра, когда постоянно все рассыпается, режиссер каждый раз бежит и смотрит, что актеры потеряли, не сделали, — это не для меня. Кроме того, в театре нужно постоянное, беспрерывное общение — я не могу так долго быть среди людей. Я очень много общаюсь с живыми людьми, когда отбираю персонажей для фильма. Потом надо их всех загнать в пленку, вот именно так — загнать в пленку, и всё, до свидания, закрыть дверь монтажной. И работать с пленкой, потом со звуком и т.д. А у вас, у всех остальных, уже погода может испортиться, вы можете заболеть, можете меняться, просить больше денег, скандалить, друг с другом ссориться — вы меня уже не интересуете. Живые компоненты ушли отсюда, понимаете? Вот это кино. Это то, что я чувствую, понимаю и люблю в кино.

*— Как вы относитесь к тому, что некоторые называют вас гением?*

— Положительно отношусь. Но главное, я бы хотела, чтобы продюсеры давали деньги на кино. Вот если под эти разговоры они будут давать деньги, уже можно и не говорить, можно прекратить меня как-то называть.

*— Литвинова, кстати, при каждом удобном случае называет вас своим кумиром...*

— Бедняжка. Я реагирую сострадательно и даже испуганно. Потому что если она еще долго будет это произносить, она меня возненавидит. Это кончается обычно таким образом. Я не могу влезть в ее душу; наверное, она так чувствует. Но сейчас она еще и считает своим долгом так именно чувствовать. Рената очень добрый человек и очень сознательный, чувство долга и прочие положительные чувства у нее сильно развиты. Она считает, что она мне обязана и должна всегда это подчеркивать. Но я думаю, что ей это осточертеет и она подумает: «Господи, когда она сдохнет наконец, чтобы не нужно было все это говорить». Мне кажется, что когда-нибудь этим кончится. Я уже хотела ей сказать, чтобы она перестала, но я не успела — она уехала.

*— А чье мнение для вас наиболее важно?*

— Первый человек — Женя Голубенко, мой соавтор и ближайший соратник. Когда кадр снят, обычно режиссер к кому-то поворачивается: ну как тебе? Вот я поворачиваюсь к нему.

*— А на кого еще вы ориентируетесь?*

— На человечество. Но в первую очередь на себя, конечно. Потом на Женю Голубенко. Потом на человечество. Но если человечеству не нравится, а мне нравится — ну что же делать, буду нести свой крест. Знаете, как у Маяковского (я люблю у него очень многое):

Я хочу быть понят моей страной,
А не буду понят — что ж?!
По родной стране пройду стороной,
Как проходит косой дождь.

Вот так. Очень точно, красиво и ясно.

*Киев, октябрь 2004 года*

*Записал Дмитрий Десятерик*

АЛЛА ДЕМИДОВА:

# «Я давно мечтала сыграть благородную старушку...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НЕЯ ЗОРКАЯ

Кира Муратова и Алла Демидова на съемках фильма «Настройщик»

**Нея Зоркая.** Ведь вы сразу согласились ехать в Одессу, как только прочли сценарий, не так ли? Кира Георгиевна ошибается, когда в своем объемистом интервью для российского журнала «Итоги» (2004, № 45) заявляет, что «Алла начинала работу в фильме, не скрывая некоего презрения к материалу, повторяла: «Я актриса не бытовая»...

**Алла Демидова.** Свидетельствую, что не так! Сценарий читать мне Кира не давала, потому что боялась сглазить. Прекрасно помню, как еще летом 2003-го вы рассказывали про любопытный сценарий с детективным сюжетом, найденным в переизданной старой книжке.

**Н.Зоркая.** Перспектива работы с режиссером Муратовой — это понятно! А чем же вас привлекла «бытовая» провинциальная дама в своей старомодной квартире с мебелью «жакоб», севрскими настенными тарелками и прочим, как теперь выражаются, антиквариатом? Чуть раньше вы снимались в роли Алисы Коонен в фильме Бориса Бланка «Смерть Таирова» — вот это завлекательно: великая актриса, незаурядная личность, легенда etc. Не говорю уж о ваших последних «объектах» на сцене и концертной эстраде: Медея, Гамлет, Библия...

**А.Демидова.** Роль Алисы Георгиевны Коонен — совсем другое. Там не было по-настоящему ни одной игровой сцены. Я собрала фотографии, перечитала мемуары, прослушала записи, выкрасила волосы в черный цвет. Вышло похоже не столь лицом, сколь пластическим рисунком — позами, интонациями, статическими мизансценами. Голос то низкий, то игровой. Говорят, похоже. Но это скорее ожившие картинки.

А в «Настройщике» — характер, внутреннее состояние. Здесь не нужно искать ни позу, ни голос, хотя я понимаю, что от внешнего рисунка всегда очень завишу. А здесь особенно...

Я знала про эту женщину все еще до съемок — как еще в Театре на Таганке знала все про свою Милентьевну в «Деревянных конях». Даже монолог ей тогда написала, его принял автор — Федор Абрамов. Так теперь и про Анну Сергеевну все-все знала. И ее биографию, и как она вела бы себя в любой ситуации, и любую ее реакцию.

**Н.Зоркая.** Ведь в кино это ваша первая возрастная роль?

**А.Демидова.** Пожалуй, да. Правда, у меня и раньше бывали героини старше моих тогдашних лет. Еще когда я снималась в роли Спиридоновой в «Шестом июля», мне говорили: «Алла, вы еще успеете играть возраст!» Но меня тогда проблема возраста не интересовала, интересовал волевой характер.

Но я давно мечтала сыграть благородную старушку, неглупую, добрую, простодушную, наивную — помните, например, фильм «Шофер мисс Дейзи»? Старушку, которая нам бы нравилась, постоянно оставалась мила и приятна, но, конечно, не молодилась.

**Н.Зоркая.** Однако Анна Сергеевна не получилась у вас старушкой — божьим одуванчиком, она прежде всего именно дама. Дама «со следами былой», согласно лексикону мужчин-ловеласов. Недаром и авантюрная парочка, Лина и Андрей, именуют ее всегда «теткой», а не «старушней» или «бабкой». И возрастная разница между нею и Любой — Руслановой не особенно прочитывается: по сценарию Любе — сорок, Анне Сергеевне — шестьдесят. Разница скорее в темпераменте, в пластике: корпулентная, порывистая, быстрая Люба, изящная, мягкая, аристократичная Анна Сергеевна. Дуэт вышел бесподобный, радость смотреть ваши с Руслановой парные сцены.

**А.Демидова.** Сначала у Киры моя героиня была грубоватее, проще. Ближе к Любе, какая она у Руслановой. Русланова — прекрасная, высокопрофессиональная актриса, иметь такую партнершу хорошо, а наблюдать ее игру на площадке сплошное наслаждение. Я с удовольствием следила за ее сценами. Жалею, что не сняли несколько ее крупных планов — трогательных, эмоциональных. В кино такие тонкие нюансы приходится укрупнять. Ведь Люба только внешне ладная и умелая, в душе-то тоже неприспособленная и наивная. У меня Анна Сергеевна кокетливая, Кира находила, что слишком.

**Н.Зоркая.** В журнале «Огонек» написали, что пожилая дама попросту влюбилась в настройщика Андрея, так ли это?

**А.Демидова.** Нет-нет, конечно, нет. Это бессознательное кокетство при общении с симпатичным ей молодым человеком.

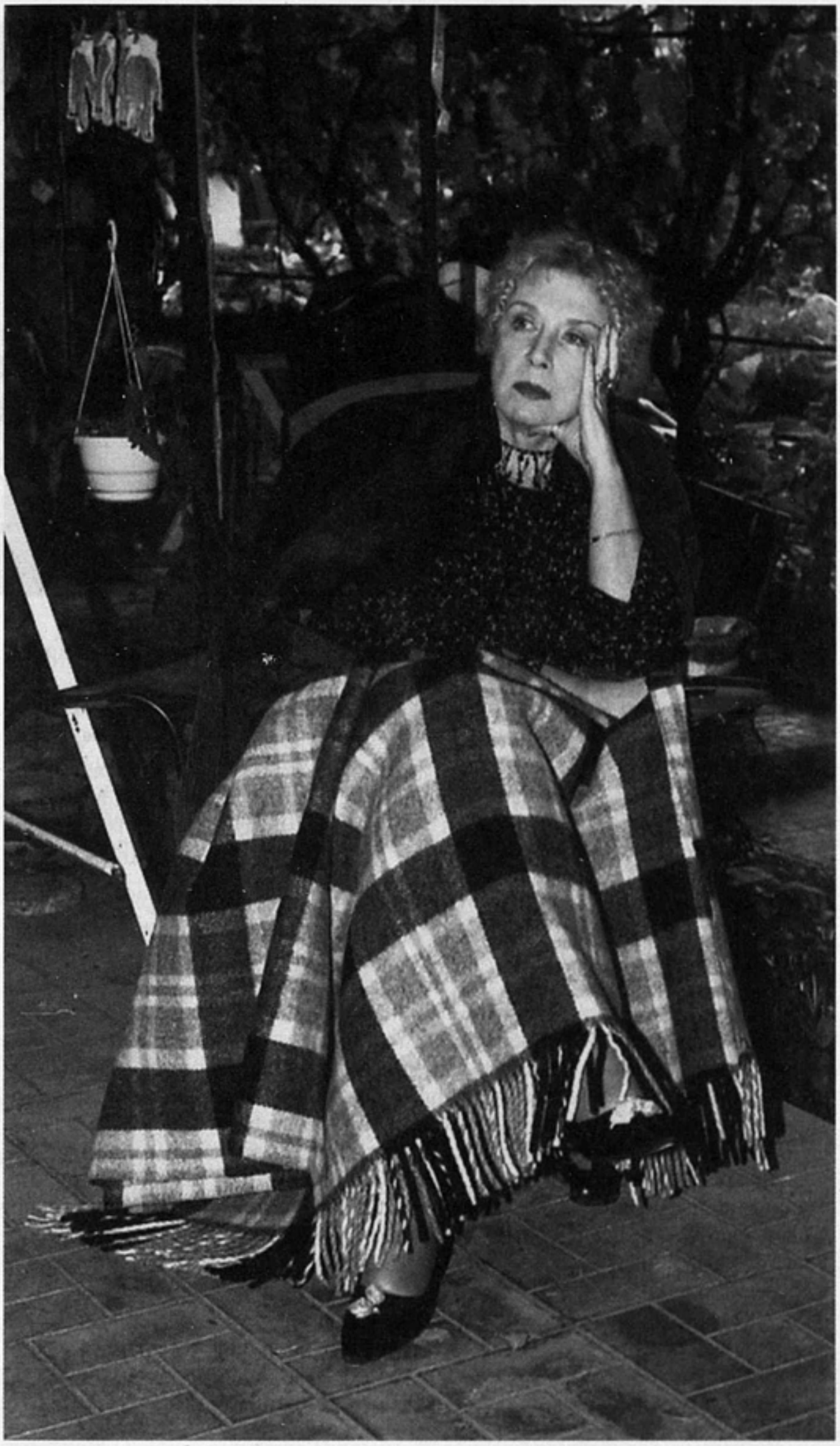
Мои планы иной раз казались Кире слишком высветленными. Она заставляла их переснимать и делать более резкими.

Значит, поначалу приятельницы были похожи. Обе богаты, вдовы, одинокие. Люба даже богаче, у нее дом-вилла. Мою Анну Сергеевну Кира «подстраивала» под Русланову, предпочитала четкие цвета. В одной сцене мы были даже в одинаковых накидках.

Сшили нам костюмы (потом я заменила некоторые своими собственными платьями). Пришла гримерша и стала у меня на голове громоздить что-то вроде «халы» — помните, была такая прическа в моде. Я ей говорю: «С такой прической я сама кого угодно обману. Мне нужны кудельки, букольки». Гримерша: «Это уже у Литвиновой».

Тогда я увидела валявшийся белокурый паричок пастушка из какого-то старого фильма, напялила его задом-наперед, и вышло как раз то, что мне нужно: легкие, пушистые кудряшки.

**Н.Зоркая.** Между прочим, я слышала мнение, что вы похожи не с Любой, а вовсе с Линой. Наверное, из-за этой общей белокурой кудрявой головки. Может быть, и потому, что Литвинова (думаю, это лучший ее выход на киноэкран) тоже элегантна, чем-то действительно старшую даму внешне напоминает. Правда, перед нами и антиподы: Лина — сволочь, мерзавка, воплощение эгоизма и самолюбования, хотя и богато одаренная натура. Искусственна в каждом своем жесте. А Анна Сергеевна — абсолютно естественная, какая уж есть (а от природы очаровательная!), «экстравертированная», то есть, по определениям психологов, обращенная вовне, к другим.



Алла Демидова в фильме «Настройщик»

**А.Демидова.** Никакого сопоставления с Линой у меня в замыслах не было, и от Киры я этого не слыхала. Но если кому-то видится, пусть будет. Мне тоже нравится работа Литвиновой, она здесь очень на месте.

**Н.Зоркая.** Все существование Анны Сергеевны в фильме (а раньше в сценарии) направлено не на себя — на других. Прямо с первой сцены, где настрой-

Алла Демидова на съемках фильма «Настройщик»

щика она разыскивает не для ремонта пианино в своем доме, а для подруги, которая недовольна состоянием инструмента.

**А.Демидова.** Кире важны были всякие мелочи. Например, история с сыром. У Анны Сергеевны стали исчезать из холодильника дорогие продукты — маслины, баночка икры. У нее такой текст: «К нам ходит по воскресеньям один славный мальчик Саша, он очень любит сыр, так вот я специально к его приезду купила грамм триста...» Для Киры почему-то было важно выделить и потянуть «сы-ыр». Я, правда, не поняла, зачем, но если режиссер просит — пожалуйста!

**Н.Зоркая.** А квартира, хотя и загружена ценными вещами, открыта, без замков и запоров. Какой-то благотворительный клуб, спевки, музицирование... Анна Сергеевна вписана в свой интерьер, заполненный вещами, но не захламленный, уютный, со вкусом. Где происходили съемки?

**А.Демидова.** В натурной декорации. Это настоящий дом антиквара, все настоящее, комнаты, кухня. Все аксессуары подлинные. А второй дом, то есть Любы, — где-то на краю города, надо идти-идти, трущобы, заросшее болото, ржавые трамвайные рельсы и вдруг оазис — роскошная вилла. В доме все рукотворное, но несколько безвкусно. Тоже работает на тему.

Мне очень понравилась Одесса. Это, конечно, не украинский и не русский, не еврейский, а морской город. Старинный, провинциальный, губернский. Уникальный. Там все немного абсурдно. Рядом с гостиницей «Красная» (я там жила в 1965-м, снимаясь на Одесской студии), которая сейчас на ремонте, особняк, где квартировал Пушкин. Бронзовый Пушкин спускается с тротуара. Он небольшого роста, и, проходя мимо, его можно не заметить и толкнуть плечом. А сами тротуары ужасающие — дыры, ухабы.

Город — прозрачный. Если в районе есть сумасшедший, его все знают. На пляже существует валун, где девочки снимаются в позах из модных журналов. Туда же подъезжают свадебные кортежи, чтобы сняться на фоне моря и этого камня. Провинция, но уникальная.

Быт у них игровой, быт огромной коммуналки. У одессита спрашивают: «Где вокзал?» Он отвечает: «Там же». Дворничиха метет площадку, там на солнце греются кошки, каждую она обметает вокруг. Иду с маленькой собачкой на руках, с моим пекинесиком. Кричит: «Куда ты с псом? Не видишь — здесь кошки отдыхают!»

И Кира органично впитала дух города. Да и любимые ее типажи, монст-

ры, которыми наполнены все ее картины, и «Настройщик» также, — ведь это все Одесса. И ее «стремление к кунсткамере» — буквальное выражение из текста документальной картины «Кира» В.Непевного. Вставные номера, вкрапления всегда симпатичных уродов, бомжей, психов, оригиналов — как лирические отступления в «Евгении Онегине»! Они создают объем и атмосферу. Моя собачка вызывала на улицах постоянное любопытство и симпатию. «Какая порода?» — спрашивает незнакомая женщина. «Пекинес», — отвечаю. «Пекинес? Значит, из Пекина, китаец? Странно! А глаза русские!» Глаза у Микки карие, огромные, выпуклые.

**Н.Зоркая.** Про Микки в «Настройщике» расскажите. Не буду повторять удачные, но уже отработанные журналистами отсылки вашей Анны Сергеевны к ее чеховской тезке, даме с собачкой. Тем более что Микки уже имеет собственное «реноме» в кино: отлично снялся и в титрах значится среди исполнителей ролей. Здесь он вам нужен был «со значением» или просто из-за вашей к нему привязанности, нежелания надолго расставаться?

**А.Демидова.** Я люблю животных в кадре рядом с собой. В «Стакане воды» это была черная ворона герцогини Мальборо. В «Настройщике» — Микки. Он мне нужен был как родная душа. И выполнил свою задачу.

Когда я Кире сказала, что хочу сниматься с ним вместе, она заметила: «Помните, что животные на экране всегда переигрывают актеров?» Я сказала: «Пусть!»

Он уже старенький, пушистая пекинесская шерсть облезает, спинка голая. Я сначала прикрывала его, но Кира сказала: не закрывайте, разговаривайте с ним. И мне кажется, что она полюбила Микки. Во всяком случае, когда я звоню в Одессу, она всегда меня спрашивает, как Микки поживает.

На озвучании ему поставили микрофон, а он заснул. Тогда я взяла швабру, и он залаял, что и требовалось.

**Н.Зоркая.** Он всех и переиграл! Недаром именно он после переворачивающего душу финального монолога Анны Сергеевны, прижавшись у вас на коленях, своим коротеньким и тихим «гав-гав!» как бы ставит точку всей экранной истории.

Алла Сергеевна, вы хотели бы снова сняться у Муратовой?

**А.Демидова.** Кира спросила: «Пойдете еще раз ко мне в картину?» Я ответила: «Да, если дадите мне роль, противоположную этой». Она: «Тогда вам надо сыграть Демидову или Муратову».

НИНА РУСЛАНОВА:

# «Она гениальная актриса»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Кира Муратова и Нина Русланова на съемках фильма «Настройщик»

**Елена Кутловская.** Как вам работалось с Кирой Муратовой над фильмом «Настройщик», может быть, возникали сложности, ведь по форме последняя картина Муратовой — настоящий «сюр»?

**Нина Русланова.** Мне всегда прекрасно работается с Кирой Муратовой! У меня нет понятий «сюр» — не «сюр»! У меня есть понятия «талантливый режиссер» и «неталантливый режиссер». Она — гений! А с гением всегда легко работать! Потому что он ясен, он точно ставит задачу, он знает, что требует от актера и про что хочет снимать! Поэтому с Кирой легко. Она актерский режиссер. И что она потом делает из фильма — я просто поражаюсь! Всегда ее выдумки, ее потрясающий взгляд на этот мир — мне все безумно нравится. Бе-зум-но! Я абсолютный апологет Киры Муратовой, это уже моя пятая картина с ней. И я благодарна судьбе, что Кира мне встретилась. Что в самом начале, как только я попала в кино, я попала к Муратовой и мне никто не испортил вкус, у меня сложилось правильное отношение к кино!

**Е.Кутловская.** Вы консерватор или, наоборот, любите экспериментировать, вам интересны новые формы в искусстве?

**Н.Русланова.** Не бывает новых форм! Есть выпендреж, а есть нормальная постановка. Когда человек изощряется, то можно не понять, чего он делает-то?! Вот Захаров — это тоже новые формы, многие называют его выпендрежником, а мне кажется, что Захаров талантливый, и мне нравится все, что он делает, потому что я его понимаю, а когда я не понимаю выпендреж некоторых, не буду их называть, мне скучно и я засыпаю! Все индивидуально с точки зрения зрителя и с точки зрения постановщика.

**Е.Кутловская.** Кира Муратова работает с актером, отталкиваясь от его индивидуальности, или актер должен приспосабливаться к режиссерской позиции Муратовой?

**Н.Русланова.** Кира по-разному работает с каждым актером, она очень хорошо чувствует, что нужно сказать мне, а что нужно сказать Алле Демидовой.

Некоторые сцены Кира переснимала по просьбе Аллы Сергеевны. Многие сцены не вошли в картину — это очень жалко. Обычно Кира снимает очень много материала и много материала выбрасывается. Очень жаль, потому что ее картины, мне кажется, надо смотреть целиком — ровно столько, сколько она сняла.

**Е.Кутловская.** Как вам работалось с Демидовой?

**Н.Русланова.** Вы знаете, было очень интересно. Она каких-то очень строгих своих правил женщина... В ней есть то чудачество, которое присуще ее героине. Кира, мне кажется, очень точно попала на нее, точно уловила ее индивидуальность. Демидова и ее героиня — сродни друг другу. У Аллы Сергеевны есть какое-то свое чудачество в жизни, и оно такое... приятное, меня оно не раздражало, а наоборот. Вначале Кира прислала мне сценарий с предложением играть роль Анны Сергеевны. И написала «Нина, посмотрите Анну Сергеевну». Я посмотрела — мне так понравилось, так неожиданно было! А потом она сменила все, переставила нас, как шахматы. Мы же шахматные фигуры на доске у режиссера.

**Е.Кутловская.** И у Муратовой?

**Н.Русланова.** У любого режиссера! Они строят свой фильм так, будто просто фигуры переставляют: вот здесь лучше будет, если этот актер будет ферзь, а вот здесь он будет пешка. Самый лучший режиссер так и называется — стратег. Это люди, которые умеют выигрывать на поле боя, правильно закрывая все тылы, чтобы враг не прошел. И мне было бы очень интересно сыграть Анну Сергеевну, но Кира правильно поняла, что, наверное, чего-то мне в этой роли не хватает. Я считаю, что здесь одна из лучших работ в кино Литвиновой — просто замечательная! И мне кажется, что это кино — очень необычное.

**Е.Кутловская.** А когда вы не согласны с режиссером, вы спорите?

**Н.Русланова.** Да, часто Кира говорит мне: «Надо вот именно так сыграть». А я очень злюсь внутри, потому что не могу так с лета схватить то, что она говорит, мне все надо через себя пропустить. И мне кажется, что Кира не права в этот момент, но я всегда стараюсь выполнить ее задание, стараюсь, насколько мне хватает таланта. И когда я вижу, что она смеется, — для меня высшей награды вообще нет. Она может ничего не сказать, она просто смеется! Кира Георгиевна, когда довольна, улыбается, у нее очень красивая улыбка и светятся глаза! И вот когда я вижу это ее состояние, я думаю: «Слава богу, я сделала то, что она просила». Иногда я спорю с ней, и она вроде бы соглашается. Говорит: «Ну хорошо, Нина», а потом все равно добивается своего.

**Е.Кутловская.** Как работает Муратова на площадке: предпочитает актерские показы или объясняет актеру концепцию роли?

Нина Русланова в фильме «Познавая белый свет»

Нина Русланова в фильме «Короткие встречи»

**Н.Русланова.** Во-первых, она очень долго репетирует. Она репетирует, как в театре. У нее долгий застольный период. Потом она много репетирует на съемочной площадке. Для театрального актера она просто находка! Это очень трудно рассказать, понимаете? Но изначально ей интересен сам артист, а потом уже весь тот антураж, который она выстраивает. Первозданный и первостепенный человек для Киры — актер! Актер как индивидуум! Как редчайшее явление природы! Как диковинка! Муратова ищет в каждом актере уникальность и вытаскивает ее.

**Е.Кутловская.** Может быть, актеру бывает внутренне больно, когда в нем так копаются?

**Н.Русланова.** Нет, это приятно! Я не помню, чтобы кто-то жаловался на Киру.

**Е.Кутловская.** Вы всегда понимали со слов режиссера Муратовой, что вы за фигура на шахматной доске? Каково ваше значение в кругу прочих фигур?

**Н.Русланова.** Такие вопросы я никогда режиссеру не задаю. Какая разница, что я думаю? Это моя домашняя работа. И я никому никогда об этом не рассказываю. О мыслях разве можно рассказать? Наверное, нет, поэтому и пытаться рассказывать бесполезно.

**Е.Кутловская.** Что вы лично вкладывали в роль Любы? Какое внутреннее содержание? Кто она, ваша Люба? Или это глупый вопрос?

**Н.Русланова.** Если даже он и не глупый, я все равно вам не скажу. Это мое! Мое личное! Может, вам еще и ключи от квартиры, где деньги лежат? Это моя квартира! И я вам ключи от нее не отдам!

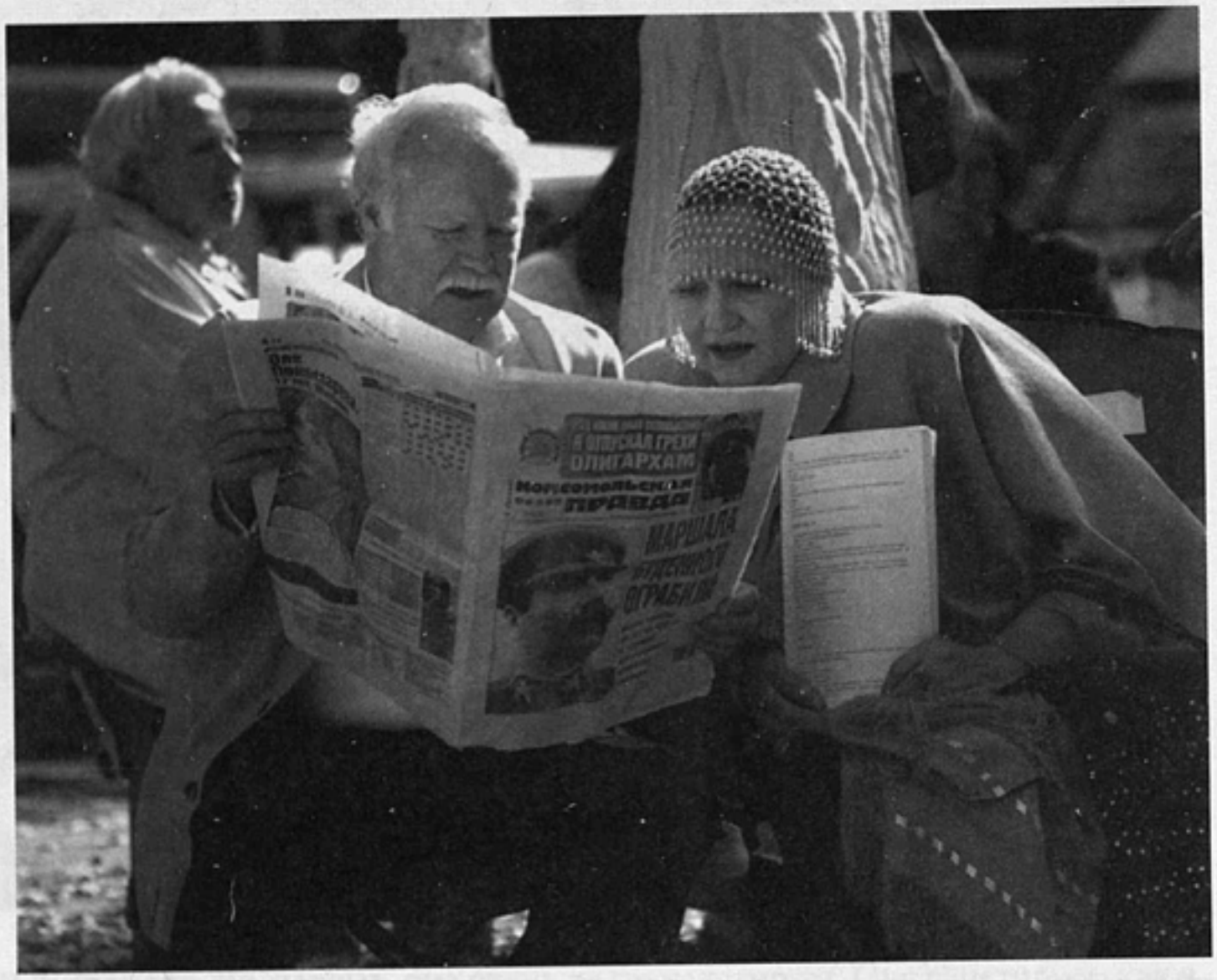
**Е.Кутловская.** Кира Муратова — блестящая актриса, она пользуется актерскими показами?

**Н.Русланова.** Она гениальная актриса, и она замечательно показывает. Она показывает бе-зум-но лихо! Это так смешно! Она очень даже пользуется этим.
**Е.Кутловская.** Я знаю режиссеров, которые требуют «снимать кальку» с их показа, Муратова требует того же?
**Н.Русланова.** Нет! Ведь она мысль показывает! Ну а что значит «снять кальку» с режиссерского показа? Точно так же сыграть нельзя!
**Е.Кутловская.** Можно ли сравнивать метод работы Муратовой и Германа? Или такой вопрос неправомерен и не стоит об этом спрашивать актеров?
**Н.Русланова.** Но вы же уже спросили. Все спрашивают, и вы в этом не оригинальны, вот что печально. Муратова и Герман — совершенно разные, а с другой стороны, в них очень много общего, потому что оба — гении в своем деле! И та и другой очень образованные люди. И та и другой прекрасно знают, что хотят сделать. И это не халтурщики! Я знаю, как многие работают: бах-бах и готова картина! Это вырежем, это подставим, это приставим.
**Е.Кутловская.** Можно ли сравнивать театр и кино?
**Н.Русланова.** Кино — это совершенно другой вид искусства, нежели театр. Их никак нельзя сравнивать! Люди, которые пытаются это делать, совершают грубейшую ошибку!
**Е.Кутловская.** В XIX — начале XX века в России была гениальная актриса Мария Николаевна Ермолова...
**Н.Русланова** (*перебивает*). И вы у нее брали интервью? Что она вам сказала, интересно знать?
**Е.Кутловская.** Я родилась гораздо позднее и, увы, не имела счастья с ней пообщаться. Но продолжу. После смерти Ермоловой о ней остались очень спорные отзывы очевидцев. И мы сегодня с трудом понимаем, какой личностью была Ермолова. Как она работала? Как играла?
**Н.Русланова.** А вам это зачем надо?
**Е.Кутловская.** Разве неинтересно узнать, что за человеческая индивидуальность кроется за грандиозным актерским даром?
**Н.Русланова.** Мне — нет.
**Е.Кутловская.** Но вы же, очевидно, любите читать мемуарную литературу?
**Н.Русланова.** Я не люблю мемуарную литературу. Все, что написано, все ложь! Я читала Михаила Чехова, и все, что он написал, — ложь! Он играл гениально! Как и Кира Муратова. А то, что он написал.... Я все прочитала от корки до корки — ничему не научилась! Наоборот, он только отвратил меня от всего того, о чем пишет! Все врет! Все не так! Он был гениальным актером, и он не мог описать то, что он делает. *Не мог!* Всё — придуманные слова. Потому что невозможно описать гениальность. И вообще, то, что мне непонятно — мне неинтересно! Давайте заканчивать, я все вам рассказала. Больше ничего добавить не могу.

СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ

# Как может быть невыгоден талант?

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ




«Настройщик»

**Евгений Гусятинский.** Как продюсер вы работали с многими режиссерами. Кира Муратова — фигура отдельная. В чем с ней было сложнее, а в чем, наоборот, проще?

**Сергей Члиянц.** Чем человек талантливей, тем он сложней — не всегда, но часто. Сложность в чем? Только в том, как проявляется режиссерская воля. Воля в достижении намеченного. Кира Георгиевна, знаете, она такая наседка, хозяйка в своем курятнике. Я ей с самого начала сказал: «Какие-то вопросы вас не будут касаться». Она ответила: «Конечно-конечно». Но все равно совала в них нос. И в этом смысле не надо ее идеализировать. Она изощренный, опытный человек. Когда ей выгодно, она говорит: «Сергей, вы просили меня этого не касаться. Да. Я в этом ничего не понимаю». Но когда ей невыгодно, она все прекрасно понимает. В этом нет ничего особенного. Таков любой режиссер. Но талант Муратовой много шире, чем режиссерский.

**Е.Гусятинский.** Когда вы только начинали работать вместе, как вы распределили обязанности, как произошло «разделение труда»?

**С.Члиянц.** Взаимоотношения продюсера и режиссера порой похожи на взаимоотношения политиков: это искусство возможного. Зачем делать то, что сделать невозможно? Я с Муратовой знаком много лет, многие мои товарищи с ней работали. Ее демонизируют только те, кто с ней не работал. С ней намного легче, чем с Бусловым, Хваном, Велединским. Может быть, оттого, что многое она уже пережила, многое ей неинтересно. Доказывать, кто в доме хозяин, ей не нужно. Она хорошо понимает, что все происходит из-за нее. И не считает, что тот, кто работает с ней, делает это исключительно из любви к ис-

кусству. Она, правда, может пошутить: «Зачем вы продюсируете мои картины, если они не продаются?» Были люди, которые подкатывали к ней с предложениями: «Я вас так люблю, Кира, давайте я вам денег дам на фильм». Глупость. Фильмы Киры Муратовой финансируются Министерствами культуры Украины и России. Продюсер в таком случае добавляет свои деньги, обычно это происходит на начальном этапе и на этапе выпуска фильма. Но при этом он понимает, что рано или поздно деньги вернутся. Нужно, естественно, закрыть зону риска в том случае, если фильм становится дороже — скажем, длиннее (как вышло у нас). Продюсеру нужно быть готовым к этому. Каждый фильм Киры Георгиевны был выгоден тому, кто его делал. Талантливое кино не может быть невыгодным. Ведь продажа осуществляется не только в кинотеатральном зале или на видеорынке. Есть и нематериальная польза. Репутация, имидж, бренд — эти вещи очень важны, от них многое зависит, впоследствии они тоже приносят прибыль. Поэтому нечего глазки прятать и делать вид, что занимаешься благотворительностью. Я говорю это и себе, и любому другому, кто хотел бы работать с Муратовой.

В отличие от многих, Кира Георгиевна всегда пребывает в состоянии полной режиссерской готовности. Не приходит на площадку с похмелья, не бузит, не устраивает забастовок. Она — чистый режиссер. Амбициозным, закомплексованным людям, которым нужно демонстрировать свою власть над другими, с ней, наверное, будет страшно сложно. Она просто пошлет, и всё. Но я так не работаю даже с начинающими. Я никогда не придерживаюсь принципа «кто платит, тот и музыку заказывает». Если я не могу в чем-то убедить режиссера, значит, я не прав — независимо оттого, кто передо мной: Кира Муратова или студент ВГИКа. Работа с Кирой Георгиевной невероятно обогащает. К ней интересно пристраиваться, присматриваться. Конечно, лучший принцип в работе с ней — «не навреди».

**Е.Гусятинский.** У нее весь фильм уже в голове или многое рождается спонтанно?

**С.Члиянц.** И то и другое. В основном, для нее фильм готов с самого начала. Поэтому она болезненно относится к остановкам, к пролонгациям, к консервациям, к браку. Муратова не любит переснимать. Считает, что фильм — результат живого процесса, сиюминутного творчества. Но все равно на площадке что-то же происходит. И разные незапланированные сбои она умеет обращать в свою пользу, умеет делать их конструктивными. Очень подготовленный, чуткий, открытый режиссер, Муратова способна на площадке улавливать изменения цвета неба или настроения актера и что-то менять в своих планах, замыслах.

**Е.Гусятинский.** Она — импровизатор?

**С.Члиянц.** Конечно. Вы знаете про историю с собакой Аллы Демидовой? В сценарии же никакой собаки не было. А Алла Сергеевна сказала, что она без собаки не ездит. Все напряглись на эту тему. Собаку еще кормить надо. Кира говорит: «Да пусть она будет с этой собакой, пусть снимается с ней». Вот и получилась Демидова с собачкой. У Киры есть дар превращать проблему в задачу, а задачу решать качественно и плодотворно. Она говорит: «Я всегда могу свой фильм сократить или перемонтировать, либо даже увеличить, только не сразу».

**Е.Гусятинский.** Я слышал, вы короткий фильм потом выпустили.

**С.Члиянц.** Десятиминутку. Кира Георгиевна использует традиционный монтаж, в котором мало кто уже работает. Она монтирует фильмы на пленке и каждый эпизод смотрит в проекционном зале. В результате они смонтировали картину какой-то страшной длины. Часа на четыре. Муратова даже сама удивилась. Ведь изначально она планировала снять недлинный фильм. Потом она смогла от чего-то отказаться. Что-то мы обсуждали, но это не были обсуждения с ножницами в руках. Даже если Кира дала бы мне ножницы, я не стал бы ничего делать. Если только не ее руками. Вот она мне и говорит: «Эта история с артистом Невгамонным и Руслановой, с этой справкой — я их терять не могу. Что мне делать? Давай смонтируем телевизионный вариант, более длин-

ный, тогда прокатный я сделаю короче». Но черно-белый телевизионный вариант фильма Киры Муратовой никакого использования, кроме узкокиноведческого, иметь не может. Даже окончательный вариант «Настройщика» по телевизору не показать. Поэтому я предложил сделать из этой новеллы короткометражку.

**Е.Гусятинский.** А как Кира Георгиевна относится к тому, что ее кино не берут в широкий прокат? Переживает ли по этому поводу?

**С.Члиянц.** Она делает вид, что не переживает, что ее все это не волнует. Раньше, когда ее запрещали, это высказывалось в более агрессивных выражениях, более категорично. Это была протестная реакция. Сейчас она не заявляет: «Мне наплевать, смотрят мой фильм или нет». Она говорит: «Мне приятно, когда фильм смотрят. Мне хотелось бы, чтобы его смотрели. Я понимаю, что почему-то это невозможно. Но раз кто-то продюсирует мои фильмы, значит, они кому-то нужны». Я не слышал от нее чего-то вроде: «В гробу я видела этих зрителей или этих начальников». Такого нет. Отчасти ситуация с судьбой фильмов Муратовой объяснима: в перестраивающейся стране, в неорганизованной отрасли место для таких картин, как «Настройщик», найти сложно. Почти невозможно. Массовое потребление обходит стороной не только некоторые фильмы, но и другие искусства — балет, музыку. Это нормально. Поэтому не следует переживать и кусать локти. Наоборот, нужно радоваться тому, что у государства хватает мудрости финансировать такого рода вещи. Никакой продюсер никогда в жизни не стал бы снимать картину, вроде муратовской, на свои деньги, если он не сумасшедший. Я бы просто не смог. Другое дело, что я начинал ее без договоров с министерствами, у меня на руках никаких гарантий не было. Так что начал я сам, но при этом, конечно же, трезво понимал, что если откажут, я не смогу сделать картину, я ее остановлю. Ну и какой здесь подвиг?! Чужие заслуги присваивать — некрасиво, хотя многие у нас это любят. Когда имена знаменитых артистов идут в титрах после фамилии еще никому не известного режиссера или продюсера, это смешно и бессмысленно. В этом плане Кира Георгиевна выгодно отличается от многих товарищей по цеху. Я ей говорил, что надо написать в титрах: «Фильм Киры Муратовой». А она мне: «Не надо. Я не хочу, Сергей. Написано, что режиссер Муратова. Этого достаточно. Напишите: «Сергей Члиянц представляет». Я ей сказал, что этого точно не будет. Я ни в одном своем фильме не написал, что я кого-то представляю. Может быть, написал бы — из коммерческих соображений, — если бы на мою фамилию стали ходить зрители. А из соображений честолюбия — нет, не стану.

**Е.Гусятинский.** В итоге так и не написали?

**С.Члиянц.** Нет. Если помните, в титрах идут сначала фамилии четырех актеров и название: «Настройщик». Только в конце написано: «Режиссер-постановщик Кира Муратова». Таким же шрифтом, как и все остальное. Эта особенность любопытна.

**Е.Гусятинский.** Скромность как следствие самодостаточности?

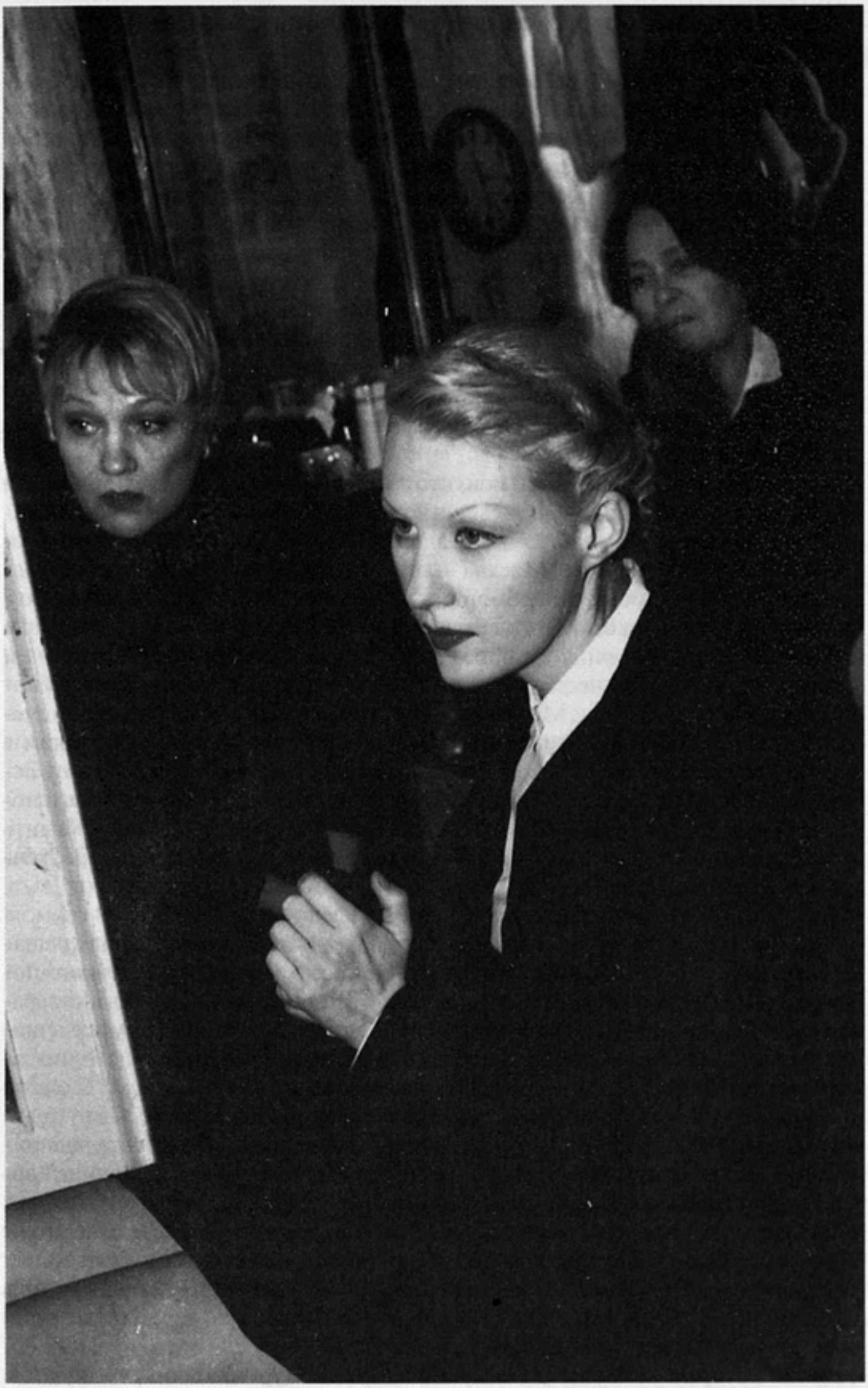
**С.Члиянц.** Не скромность, скорее, адекватность. Потому что есть технология самопродвижения путем излишней скромности. Есть такие технологии, они известны в психологии, когда человек намеренно убирает себя отовсюду, дабы ему постоянно говорили: «А как же, старик?!» Очень хитрая технология.

**Е.Гусятинский.** Расскажите про связь Киры Муратовой и Одесской киностудии.

**С.Члиянц.** Эта связь — абсолютно вынужденная.

**Е.Гусятинский.** Есть ли у нее там какие-нибудь ученики?

**С.Члиянц.** Она кормилица. Муратова — режиссер, который стабильно снимает на разрушенном предприятии, разрушенном не по чьей-то вине. Сейчас киностудия существует за счет аренды, какой-то побочной деятельности. А в последние два года в Одессу стали ездить из России снимать сериалы. Там световой день длиннее, погода лучше. Студия живет, и в нее интегрирована Кира Муратова.



На съемках фильма «Настройщик»

**Е.Гусятинский.** У вас не было идеи снимать в другом месте?

**С.Члиянц.** Мы обсуждали с Кирой Георгиевной возможность снимать в другом городе, но отказались от этого. Из Одессы Муратова уезжает только вынужденно: там нельзя, например, сделать звук. Поэтому она пишет его в Москве или в Петербурге. У нее на студии есть свой кабинетик, есть комната для съемочной группы. И все знают, что на Одесской студии работает Кира Муратова. Благодаря этому появляются какие-то деньги и Одесская киностудия может поживиться.

**Е.Гусятинский.** Стимулируют ли такие трудные условия творческий процесс, скрепляют ли коллектив?

**С.Члиянц.** Коллектив Муратовой постоянен. Новые люди появляются крайне редко. О каждом из них Кира Георгиевна печется и справляется — есть ли деньги, как здоровье, все ли в порядке дома, каковы жилищные условия. Я всех муратовских сотрудников знаю лично. С некоторыми из них работал на других картинах, когда был ассистентом на Одесской студии. Должен сказать, что они не наделены этим дебильным столичным — рекламно-клиповым, телевизионно-сериальным — сознанием. Они понимают, что такое кинематограф. В московских группах таких людей немного. А в Одессе все, от художника с оператором до последнего рабочего, — кинематографисты до мозга костей. Поэтому атмосфера на съемочной площадке и весь съемочный процесс, притом что экономика кино полностью разрушена, организованы так здорово, как в Москве невозможно, я думаю.

**Е.Гусятинский.** Важна ли эта удаленность от центра? Необходима ли она Кире Георгиевне?

**С.Члиянц.** Поначалу мне казалось, что дистанция играет важную роль. На самом деле дистанции нет. Кира Георгиевна легко ее преодолевает силой воображения. Для меня это было неожиданно. Другое дело, что энергетически в Одессе легче, я в это верю. Москва — отвратительный город, тут отрицательная энергия. А там море, оно помогает. Хотя Муратова и в Москве, и в любом другом городе делала бы то, что делает в Одессе. Ее способ высказываться не изменился бы. «Настройщик», при всей своей сюжетности, при том, что в нем есть необходимое количество коллизий и ощутимые признаки коммерческого кино, все равно фильм Муратовой, главное в нем — ее кинематографический почерк. Она может говорить только своим голосом. Вопрос скорее в том, насколько адекватно ее нынешнее состояние выбранному материалу. Если очень захотеть, Муратовой можно управлять. Надо просто иметь цель и понимать, для чего ты это делаешь. Ей можно даже сценарий навязать, убедить снять не то, что она хочет, ее можно заставить разочароваться в актере, убедить поменять оператора.

**Е.Гусятинский.** Она так подвержена влиянию?

**С.Члиянц.** Нет. Я говорю — «можно». Она не монстр. Но зачем? Пусть решает сама. Многие ее опасаются, говорят: «Не тронь ее — укусит». Ничего подобного, никакой агрессии в ней нет. Важно лишь понять, можешь ли ты работать с Муратовой. Вот Рената Литвинова может. Хотя на Ренату все влияют, она все в себя впитывает. Знаете, у нас на фильме возник легкий, но заметный конфликт между актрисами принципиально разных школ. С одной стороны, Демидова и Русланова, сами по себе очень непохожие. С другой — Рената, как бы вообще «неактриса». Как же они ее поначалу тяжело воспринимали! И как в эту компанию вписался Юра Делиев, который вообще клоун. Четыре разноплановых актерских типа — и все вместе. Муратова говорит: «Так это же работает. Вы не улавливаете?» Мой ответ: «Я — тупой. Мне это не нравится». Честно говоря, сначала на роль настройщика обсуждался Олег Меньшиков, потом Женя Миронов. Я говорю: «Как это так? То Олег, а то Юра Делиев». Совместимость в одном кадре актера и неактера, да к тому же один говорит на чистом русском, а другой с акцентом? Для меня это две разные органики, которые не очень-то стыкуются. Но для Муратовой они стыкуются. Таков ее способ восприятия — «назвала и поверила». А меня это всю жизнь дергало, и много лет мы с Кирой Георгиевной об этом разговаривали. Я был начинающим режиссером, советовался с ней. Муратовой нравится разность школ и менталитетов, она любит разных, непохожих друг на друга людей. И из этих различий высекает энергию.

**Е.Гусятинский.** А как актеры справлялись с режиссерскими задачами?

**С.Члиянц.** Понятия не имею. Делиев там постоянно с открытым ртом. Он — известный клоун, к тому же стремящийся в режиссуру. Он уже снял дебютную картину. Конечно, трио Демидова — Русланова — Литвинова для него было неожиданным. Он был счастлив. А между Литвиновой, Демидовой и Рус-

лановой какие-то непростые отношения точно «бродили». Если бы Рената не была любимицей Муратовой, то, может быть, ее попытались бы съесть. Но у нее статус. И у Юры статус, только другого рода. Причем ни Демидова, ни Русланова, ни Литвинова не знали, что за кино в результате получится. Это я заметил. Все три, только каждая по-своему, были чем-то раздражены, но когда увидели результат, у всех отлегло.

Мы делали картину вполне ритмично, равномерно. Снимали так, как планировали. Смешной был момент, когда наш сценарист, очень интересный человек Сережа Четвертков, пришел со мной ругаться. Кира Георгиевна вмешалась в скандал: «Что вы хотите? Договоритесь!» Я ей говорю: «Кира Георгиевна, мы же договорились, что вы не будете участвовать». «Нет, я не могу не участвовать». Она ведь если спрашивает о чем-то, то ответ уже знает. По крайней мере, так это выглядит. Возможно, такая форма вопросов унаследована от общения с советскими редакторскими коллегиями. Видимо, у Киры Георгиевны выработалась эта манера — когда кажется, что она укусит. Но это только кажется. А по сути все не так.

**Е.Гусятинский.** Как возникает, из чего создается мир Муратовой?

**С.Члиянц.** Муратова мыслит кадром в значительно большей степени, чем многие из тех, с кем я работал. Многие режиссеры оперируют отобранной натурой, понятиями объекта, места съемки. У них на площадке все выглядит убедительно и найдено все очень правильно. У Киры Георгиевны на площадке никакой плотности нет. Плотность возникает уже в кадре. Кира очень серьезно кадрирует. Выбирает из всего пространства то, что ей нужно. Никакого особого мира на ее съемочной площадке нет. Все оживает даже не в материале, а в монтаже. По крайней мере, я так думаю. Желание добиваться того, что нужно, заставляет быть принципиальным и настойчивым. Если Кира Георгиевна уже приняла решение, перебить ее не может никто, как ни старайся. Она отменит съемку, если чего-то не будет. Если какого-то бомжа не привезут на озвучание. Я говорю: «Кира Георгиевна, ну зачем нам бомж на озвучании?» Но ее настойчивость в каких-то вещах, зачастую вроде бы незначительных, компенсируется очень большой конструктивной гибкостью в других моментах, которые ей не представляются краеугольными. И этот стиль мне нравится, потому что он похож на джаз.

**Е.Гусятинский.** Как лично вас обогатил этот проект?

**С.Члиянц.** Фильм получился. Его запоминают, он востребован. И я надеюсь, что у него будет какая-то жизнь. И потом мне важно, что «Настройщик» немножко отмыл меня от дурацкой репутации «криминальщика», сложившейся после фильмов «Мама, не горюй», «Кармен», «Бумер» и других: мол, где Члиянц — там бандиты. Меня многие после «Настройщика» подкалывали: «Вот наконец-то вы сделали картину с культурным режиссером». Я говорю: послушайте, она же про жуликов, про мошенников. Картина-то как раз криминальная.

За все время жизни и работы в кино я, может быть, только к сорока годам что-то стал понимать. После «Настройщика» я укрепился в своей стратегии. В этом смысле я все сделал правильно.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ — ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

# Аделаида Ивановна

**Слышь, Швохнев, ведь это совершенно новая идея — назвать колоду карт Аделаидой Ивановной. Я нахожу даже, это очень остроумно... Немка даже! Слышь, Кругель? это тебе жена.**

*Н.Гоголь. «Игроки»*

**Зара Абдуллаева.** Вы не усматриваете в «Настройщике» чеховских мотивов?
**Анатолий Васильев.** Для меня здесь скорее гоголевские мотивы. А точнее — классический мотив текста Николая Васильевича Гоголя «Игроки». В «Настройщике» то же классическое разрешение: обманутый в минуту прозрения говорит не о себе, обманутом. Прием одинаковый.
**З.Абдуллаева.** У вас Гоголь под рукой?
**А.Васильев.** В городе Лионе? Пожалуйста.
**З.Абдуллаева.** Читаю: «И х а р е в. ...как это было чертовски разыграно! Как тонко!.. И жаловаться даже не могу!»
**А.Васильев.** Как «все мы вышли из гоголевской шинели», так я вышел из гоголевских «Игроков». А еще — из «Правил игры» Жана Ренуара. Просто «Правила игры» были гораздо позже, чем одноактная пьеса Гоголя. Два слова — «правила игры» — стали для меня формулой теории игрового театра и смыслом практики. И в «Игроках», и, совсем по-другому, в «Правилах игры» авторы доходят до конца игры.
**З.Абдуллаева.** Это уже Беккет.
**А.Васильев.** Эндшпиль.
**З.Абдуллаева.** Ренуар оглядывался на «Женитьбу Фигаро» и «Капризы Марианны» Мариво. Муратова, я думаю, — на Чехова и на Гоголя. У Ренуара маскарад, игра в прятки, охота на кроликов, другие правила в этой «веселой драме».
**А.Васильев.** О Ренуаре отдельно поговорим. А о правилах игры — сейчас. В «Игроках» есть фантастический персонаж по имени Аделаида Ивановна. Гоголь так называет колоду крапленых карт. Одушевленные карты! Рената Литвинова в этом фильме — одушевленный объект, Аделаида Ивановна! Крапленый объект. Она такова сама по себе. Сказать, что интонация Литвиновой искусственная, манерная — рутинная шутка. Одушевленная карта может иметь только такую интонацию. Это родовая интонация Аделаиды Ивановны.
**З.Абдуллаева.** Поэтому Литвинова так органична.
**А.Васильев.** Эта интонация присуща ей и ее персонажу изначально.
**З.Абдуллаева.** А я гоголевское эхо расслышала в сцене обольщения комических старух завиральным настройщиком и в эпизоде у следователя, когда потерпевшие никак не могут дать портрет мошенника, воображая разные носы, глаза.
**А.Васильев.** Это не так важно. Надо подчеркнуть, что в «Настройщике», как и в «Игроках», параболический обман. Обман сотворяется по параболе, не по прямой. Настройщик мог бы и обокрасть. Но он — грабитель особый.
**З.Абдуллаева.** Практически поэт, хотя всего лишь несостоявшийся музыкант, фитюлька. Но с воображением.
**А.Васильев.** Да, не ворюга. Но речь не о персонаже, а о проблеме хода. Это параболический обман. И потом, ты не знаешь, кто-нибудь обращал внимание, что вся эта комедия, вся эта история стоит всего семь тысяч долларов? Цена предприятия невелика. Это же не 70, не 700! Это не заложенный дом. Игро-

ки обчищают Ихарева, как девки малину, он остается нищим на празднике жизни.

**З.Абдуллаева.** Тонкое наблюдение. Оно связано не только с тем, что это мелкий мошенник, не очень опасный, за трешку не убьет. Но и с выбором другого отношения к масштабу событий. Именно отношения. Речь о жанре «Настройщика», не только о фабуле. Об этом и поговорим. Но сначала спрошу: вам фильм-то понравился?

**А.Васильев.** Неудобно признаваться, но необходимо: я это произведение видел не на большом экране. Специально и несколько раз... на телеэкране.

«Настройщик»

Просматривал фрагменты то вскользь, то внимательно, и подряд, и сожалел, что не могу так же. Почему я неадекватен происходящим в жизни событиям! Это было очень заразительно. Вдруг мне захотелось сделать что-то подобное... Я вспоминал времена, когда выходила «Взрослая дочь...», когда я был вместе со временем. Или — в другой раз — думал о том, какой режиссер живучий. С него кожу сдирают, а он все живой. И на костре поджигают, а он все живой. И годы его старят, а он живой. Какая удивительная живучесть. Немужская. Женская матриархальная живучесть. Удивительная современность. Заразительная и завидная. Бывают такие гении! Когда сын завидует матери, потому что она моложе и современнее его. А потом внук завидует своей бабке, потому что она современнее и сильнее его. Такой тип описан в старухах русской литературы. Удивительная мыслительная витальность. Это, конечно, и восхищение вызывает, и зависть, и желание вернуться к современности. Или восхищаешься вдруг разработкой темы и компоновкой фрагментов — как начинается фрагмент и как он заканчивается. Всегда прекрасное окончание фрагмента. А иной раз при просмотре вдруг возникает чувство разочарования, потому что порой хочется простора. Знаешь, я ведь человек пейзажа, мне хочется простора, особенно в финале. Всегда замкнут в коробку сцены и стараюсь из нее вырваться. Хочется, чтобы основные события — подмена «Желтых страниц» — происходили в другом доме, в каком-то далеком месте, где-то... необязательно в псевдоклассической картинке на берегу моря. Пускай это будет на пустыре, где угодно. Пускай это будет другая часть интерьера — незнакомого, может быть, на заброшенной вилле, которой владел муж Анны Сергеевны, он же был коллекционером, мог иметь дом...

**З.Абдуллаева.** Но Муратова, видимо, не хотела прямых и резких ассоциаций с «дворянскими гнездами» и квазидворянскими, с «вишневыми садами».

**А.Васильев.** Да я не знаю, специально так сделано или нет. В конце концов, у рассказа есть своя потребность. Птица взлетает, слышишь? Она должна

взлететь. Игра должна завершиться. Мне нравится верхняя точка съемки. Все-таки — «Русь, куда же ты несешься?»

**З.Абдуллаева.** Но это не поэма в прозе, а игроки...

**А.Васильев.** ...в карты.

**З.Абдуллаева.** И потом, сакральное в современном искусстве проявляется в профанной среде, иначе — салон, неотрефлексированный кич.

**А.Васильев.** При чем тут сакральное? Мне не хватает пейзажа, другого интерьера, в котором разыгрываются заключительные сцены. Я, наверное, думаю банально. Но мне не хватает и банка, который находится не в этом городе, а в другом. Не хватает поездки, дороги, какого-то специального путешествия. Электрички, а не трамвая... Мне не хватает масштаба, которым могло бы закончиться это действие. И я понимаю, почему здесь именно так. Масштаб ограничен местом действия.

**З.Абдуллаева.** Но это, как вы сказали, современная история. К тому же камерная. В других фильмах Муратова разрывала интерьеры и задавала такой масштаб.

**А.Васильев.** Мы говорим про конкретный фильм. Здесь — театральная история. Этот сценарий ограничен сценическими законами, единством места действия. Почти единством. Он лишь условно кинематографичен.

**З.Абдуллаева.** Существует мнение: кино Киры Муратовой чересчур условно, театрализовано, ее дарованию присуще феллиниевское начало. Что вы думаете об этом?

**А.Васильев.** Действие фильмов Феллини часто происходит в павильоне, действие этого фильма — в основном, в интерьере. Конечно, кинематографисты назовут интерьеры Муратовой «павильоном», но я, как обыватель, назову их все-таки квартирой, апартаментами, загородным домом.

**З.Абдуллаева.** А помните, занавесочка открывается, и персонажи входят в декорацию виллы Любы?

**А.Васильев.** Хочу тебе напомнить, что театрализация очень подчеркнута в постановке камеры по отношению к объекту съемки. Большая часть сцен со старухами снята статичной камерой, которая наблюдает действие, развернутое со сцены в зал. Занавеска открывается, а за ней декорация — специальный театральный прием. Занавес открывается, и вы видите... Но и начало фильма — тот же самый занавес! Стенка с объявлениями. Она вполне декоративная и напоминает занавес с проемом. Персонаж Руслановой стоит с краю занавеса, двигается к середине, в проем открытого занавеса-стенки, смотрит на другого персонажа, взгляд выходит из-за кулис на сцену — вот, пожалуйста. Прием театра дан сразу же. Поэтому сцены молодых и сцены со старухами четко разделены. И приемами игры, и в поведении камеры. И сам Андрей с Линой на берегу моря — совершенно другой, чем мы видим его в супермаркете или на чердаке. Да и на чердаке он разный. Там есть средний план около ванной: голова Лины и задумчивая фигура Андрея над ней. Помнишь? Сама композиция фигур, взгляд, настроение персонажей — все очень монтируется...

**З.Абдуллаева.** С другими планами Литвиновой.

**А.Васильев.** Да, да. Мизансцены очень меняются. Всякий раз, когда герои появляются вместе, дается другая реальность. Для того чтобы открыть эпизод на чердаке, снимается долгий план вентилятора. Сам план с плавающим по воздуху вентилятором не нов.

**З.Абдуллаева.** Да уж. Но здесь смехотворная метафора «воздушной женщины», «утонченной натуры», «небожительницы», «богини».

**А.Васильев.** Не совсем. Этот план ориентирует нас на другое изображение. Он говорит: вы теперь увидите жизнь за бугром.

**З.Абдуллаева.** Почему?

**А.Васильев.** Жизнь за границей.

**З.Абдуллаева.** Или в тайнике, в потаенном месте.

**А.Васильев.** Нет. Где находится чердак? Каково назначение этого интерьера? Это же не склад.

**З.Абдуллаева.** Мансарда художника, а точнее, талантливого авантюриста.

**А.Васильев.** Можно так сказать, но я бы не стал. Это чердак, а не мансарда, и он не художник, а мошенник. Место жительства мошенника — за пределами города. Не здесь! Вид чердака, ракурсы, светотени, обнаженная модель на краю эмалированной ванны, сцена в постели — будто «На последнем дыхании», и еще — все это фразы из чужого кинематографа. Потом фрагменты заговора, шантаж с револьвером напоминают евросюжеты или американских Бонни и Клайда.

Это время грабителей и антикваров.

**З.Абдуллаева.** Но интерьер чердака способен читаться и как спародированное арт-пространство.

**А.Васильев.** Не знаю. У режиссера есть юмор, что об этом говорить! Все снято с юмором. Ей дан дар быть ироничной.

**З.Абдуллаева.** Она — разная. И не всегда на фильмах Муратовой обхохочешься.

**А.Васильев.** Тональность юмора может быть разной. Здесь тональность юмора очень близка и знакома. Потому что мы угадываем юмор середины 70 — 80-х годов.

**З.Абдуллаева.** Но тут масса остроумных, горько-сладких нюансов, принадлежащих текущему времени.

**А.Васильев.** Так вот, размыкается антикварный интерьер только тогда, когда мы наблюдаем другую жизнь Аделаиды Ивановны и Ихарева. Тогда видим блестящие картины vip-ресторана, чердака, туалета, побережья. Камера начинает вести себя иначе, странно. Все мизансцены строятся абсолютно «поихнему», как и пластика их мизансцен, теперь это пластика не театральная и подчинена движению камеры...

**З.Абдуллаева.** Если бы старухи не были замкнуты в душных интерьерах, они бы с такой радостью не отдались молодому человеку, пришедшему «с моря».

**А.Васильев.** Но я все-таки тоже не тонкой иглой сшит, а шилом, я человек этой профессии! И если оставаться в рамках интерьера, то финальную сцену тем более надо раскручивать другим приемом. А если в рамках предыдущего приема, тогда... возникает вопрос: хотите ли вы развивать, согласны ли вы развивать? И если вы отказываетесь от развития, тогда покажите мне, что вы назло развитию не развиваете. Авангард — всегда назло.

**З.Абдуллаева.** Фильм построен парно, на дублировании, он рифмует объекты, пространства... Муратова не расширяет, а как бы работает в технике перегородчатой эмали. К буржуазному, антикварному дому лепит новорусскую виллу, чердак, «небо» соотносит с морем...

**А.Васильев.** Не совсем так. Все, что связано с Ренатой Литвиновой, снимается приемом кинематографическим.

**З.Абдуллаева.** Она платиновая блондинка, кинематографическая злодейка, впрочем, травестированная.

**А.Васильев.** Это я не знаю. Здесь два разных приема. У Муратовой, я думаю, есть один объект, и имеет он имя Рената. Другой объект имеет имя Алла. И объект Ренаты камера снимает в среде этого объекта. А объект Аллы — в среде, которая подходит ее объекту. Все с Литвиновой очень искусно.

**З.Абдуллаева.** Но так же — хотя иначе, чем с Демидовой и Руслановой, — условно.

**А.Васильев.** Конечно. Поэтому появляется натура, берег моря, и один раз и другой.

**З.Абдуллаева.** А можно ли сказать, что авантюрный сюжет Муратова снимает в чрезмерном игровом режиме? Что авантюрность как суперигра требует и соответствующей игровой техники?

**А.Васильев.** Понимаешь, персонажи актерски неравномерно выстроены. Ренате Литвиновой не свойственна никакая театральность. Ей свойственна манерность, а не театральность.

**З.Абдуллаева.** Демидова эту нетеатральность отыгрывает, когда ее Анна Сергеевна говорит, что, мол, приходила такая... манерная.

**А.Васильев.** Но не в этом же дело. Ты говоришь, как гурман. Игроки — вот ос-

новная тема. Но если в «Игроках» Гоголя играют командой, то здесь один персонаж играет за многих. Для того чтобы отменить игру и запустить обман по параболе, Гоголю понадобились дополнительные персонажи. Здесь же один персонаж сам запускает себя по параболе. У Гоголя игра в карты откладывается, а здесь игра в имущество, вернее, в добычу тысяч откладывается. Конечно, Андрею помогают, но он запускает сам себя.

Игра актеров очень заразительна. Но — по-разному. Литвинова заразительна магнетизмом объекта. Некоего существа, за которым наблюдает объектив. Вся антикварная группа персонажей заразительна другими средствами. Это уже заразительность субъекта. Поскольку все игрой пронизано, ты мгновенно оказываешься заинтересованным в происходящих событиях и не отрываешься от их последовательности. Тем более что композиционно ситуации рассказаны просто великолепно, с колоссальным мастерством. Но все-таки перед нами разная среда. И вдруг наблюдаешь, что... Как назвать то, что происходит на экране? Это актерский кич, а не игра. Как же так? Если это кич, то почему это не бульвар? А потому, я думаю, что субъект, который заразителен средствами актерского кича, растворен в подлинной кинематографической среде. Представь себе, что если бы то же самое происходило на подмостках сцены на фоне театральных декораций, то...

**З.Абдуллаева.** ...мы бы сказали, что это антреприза.

**А.Васильев.** Да. Именно это я и хотел сказать. Надо трезво или даже цинично смотреть на вещи. Мы бы сказали, что это антреприза. Но поскольку все растворено в подлинной и точной кинематографической среде... Ты заметила, что там очень насыщенная звуковая партитура?

**З.Абдуллаева.** У Муратовой всегда так.

**А.Васильев.** Эта партитура искусственными средствами создает иллюзию подлинной среды. Изображение тоже создает иллюзию достоверности. И в этой визуально-звуковой среде, как в аквариуме, плавает актерский кич. Или — лучше сказать... наш лубок. Так вот. В эту достоверную среду помещен наш «актерский лубок». И это создает, конечно, потрясающий художественный эффект.

**З.Абдуллаева.** Но можно ли сказать, что актеры в примитив стилизуются?

**А.Васильев.** Нет. Стилизация предполагает амбивалентность. Тот, кто стилизует, знает, что стилизует. Если не знает, это не стилизация. Если режиссер «стилизует» и обманывает актера, тогда весь монтаж актерского ряда должен быть другой. В «Настройщике» большая территория действия отведена актерам и историям, которые между ними разыгрываются.

**З.Абдуллаева.** Черно-белое изображение не дает сегодня впечатление стилизации, остранения?

**А.Васильев.** Черно-белое кино — такая же неправда, как и цветное. А о вкусах публики мы говорить не будем. И потом, театрализованная массовка...

**З.Абдуллаева.** Ее мало.

**А.Васильев.** Но банк же разорился, там не может быть много народу. Два ситца да два горошка, входящие в банк.

**З.Абдуллаева.** Мне нравится смелая прямолинейность режиссера, к тому же тут мельком или, если хотите, «плакатно» отыгрывается двойственность персонажей. Помутнело в глазах — раздвоилось. Психологическая достоверность и гротеск.

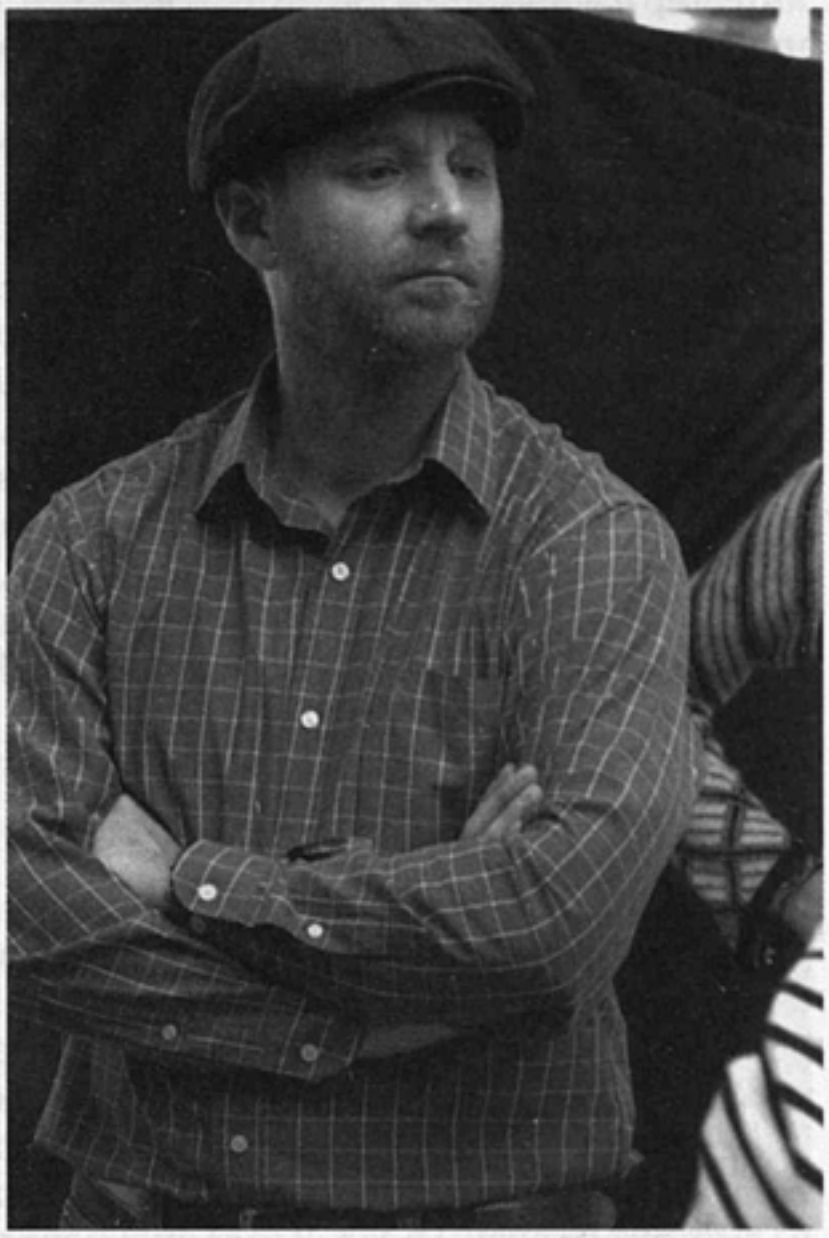
**А.Васильев.** Я не об этом. Что изображают Демидова, Русланова, Делиев — это лубок. Если бы не так, история стала бы тоскливой, нудной и ничем невыразительной.

**З.Абдуллаева.** Делиев здесь эксцентрик. А эксцентриада не лубочна.

**А.Васильев.** Согласен, но все приемы его игры очень театрализованы. Он ведь молод, и молодости ты доверяешь больше, чем старости, вот и всё. А приемы игры одинаковы. Я вижу, что если отключить звук или мысленно представить себе фон кулис, то это антреприза. Но прием усиливает заразительность происходящего.

Повторю: это время грабителей и антикваров. Оно контрастно разделено и означает нарушение миропорядка. Время антикваров всегда открывается

сценическим занавесом. Всегда делится на сцену, занавес и зал. Камера находится в зале, наблюдает, что происходит на сцене, занавес открывается. Представь себе живописную картину, где фигура человека нарисована в стиле коврика с лебедями, а фон — достоверный, с подробностями деталей, реалистический. Две... как сказать?..



«Настройщик»

**З.Абдуллаева.** Перспективы: обратная и прямая.

**А.Васильев.** Два изобразительных приема. Коврик с лебедем — это ведь лубок и кич одновременно. Но Муратова пользуется блестящим приемом: она лебедя оставляет, а фон за ним меняет. Возникает удивительнейшее художественное несоответствие одного с другим. Поэтому когда я следил за изображением сцен в интерьере, в антикварной лавке, то мысленно, сощурив глаза, менял фон, представлял фон кулис, и тогда вид актеров, их жестикуляция, интонация, разыгрывание всяких историй воспринимались совсем иначе.

Если в настоящем кинематографе настоящих характеров нет, а есть объекты — визуальные и одушевленные, то как можно назвать этот персонаж? У персонажа имя — Анна Сергеевна. Но я бы назвал его — «одушевленный антиквариат». Лебедь, лубок и кич одновременно. Заменяем фон — получаем блестящее сопряжение. Дурное присутствие становится художественным, отвратительное — прекрасным. Мне кажется, это один из излюбленных приемов режиссера: делать отвратительное прекрасным.

**З.Абдуллаева.** Я бы сказала, что Муратова и в этом фильме размыкает рассказ перпендикулярными фрагментами. Монологом Андрея в супермаркете или интермедией с бомжом.

**А.Васильев.** Бомжа играет та же актриса, которая...

**З.Абдуллаева.** ...играет вязальщицу.

**А.Васильев.** Прием специальный. В театре возможно, чтобы одна актриса играла несколько ролей. Подругу в туалете и продавщицу в посудной лавке играет одна актриса. Это театральный прием. Режиссер настаивает на театральном приеме. Конечно, кормление бомжа — интермедия внутри авантюрного сюжета, но одновременно и не интермедия. Сама среда действия...

**З.Абдуллаева.** ...на границе.

**А.Васильев.** Что очень важно. Бомж стоит за решеткой рядом с мусорным ящиком, а потом проходит в ресторан. Голоса посетителей даны немножко музыкально, небытово, очень типично для режиссера, который так слышит звук. Диалектальность речи и музыкальность речи для нее синонимы. Весь антураж этой сцены как бы продолжает антураж чердака, образ которого за бугром.

**З.Абдуллаева.** Или образ которого — в новорусской реальности, где причудливо граничат невозможные пространства. «Фантастический реализм», чтобы не употреблять затертое слово «карнавализация».

**А.Васильев.** Может быть, фантастический соцреализм. Конечно, весь интерьер чердака сочинен в стиле «мастерская художника», но не совсем так. Когда

интерьер начинает работать, то мы видим, что работает он, будто «сцены за границей»: завтрак, телефонный звонок, ванная... Но эта жизнь создается из лишений, из нищеты, из реалий обнищавшего человека: ведра, вода... Очень здорово сделано. Свет сквозь решетчатую бочку... падает на стенку, предметы, дает решетчатую светотень в стиле американских фотореалистов... Мы видим «эмалированную» спину Лины... Как бы артхаус. Так вот. Антураж этих чердачных сцен переносится в ресторан, как если бы действие перенеслось в место, где «другая жизнь» более щедро о себе рассказывает. Да, это интермедия. Но видеоряд продолжает рассказ. Сначала Лина завтракала, теперь — обедает. Сильнейшая сцена с пальчиками, очень классно снятая. Камера снимает бомжа со спины. Мы видим Лину, только Лину. Лина с бомжом говорит. И наконец последний план снят восьмеркой, наконец мы видим женщину, она поела и показывает полосочки на кофточке, и мирно так сидит, черты лица ее разглаживаются. «Красиво», как сказала бы Люська из «Взрослой дочери...».

**З.Абдуллаева.** Вернемся к театральности. К игрокам — игре. Розыгрышу — наигрышу.

**А.Васильев.** Театральность объявляется двумя приемами: поведением камеры и структурой самого интерьера.

**З.Абдуллаева.** А интонацией?

**А.Васильев.** Мог бы и ее назвать, но не буду. Было бы неправильно. Об интонации поговорим чуть позже. Вернемся опять к началу фильма. Мы видим стенку объявлений с проемом. Это занавес. У левого портала стоит актриса, она готовится к съемкам. Режиссер включает маленький фрагмент, когда актриса ждет команды «мотор!». Конечно, команды нет, но мы видим: Русланова начинает работать. Мы видим жесткую руку режиссера и послушного актера. Но сама театральность объявляется через стенку-занавес. Сначала камера смотрит со сцены в зал. В зале сидит зритель. Он же грузин, как потом выяснится. Актриса возвращается к левой кулисе и выходит на авансцену. Камера теперь располагается в зрительном зале. Мы видим, как актриса несколько раз идет вдоль занавеса. Поворачивается и подходит к персонажу. Он же зритель. Очень точно — не участник интриги, но оказался случайным свидетелем чужой интриги. Сообразительным аферистом. Первая сцена Любы с Прохожим замечательна. Настоящая актерская сцена. С паузами, с необходимым контактом, с общением, с оценками — все, как принято в театре. А реальность местных Бонни и Клайда кинематографична. За эпизодом на чердаке следует блестящий эпизод: Лина спускается по пожарной лестнице, камера внизу. Тут смонтированы три плана: она спускается до камеры, потом второй план, который на самом деле в движении третий, — она поворачивается и должна как бы сойти. Дальше на этом месте — второй план. Но поставлен он третьим — туфли на лестнице. Потрясающе. Еще гениальный план, или показалось. Как вводится второй жених Любы? Через черный план? Так и есть, или это ошибка перезаписи?

**З.Абдуллаева.** Исчезла кассета, проверить не могу.

**А.Васильев.** После этого черного плана — контрастный портрет Аллы Демидовой — очень неожиданный, очень резкий, суровый. Она загадочно, почти мистически передвигается к камере. Мы видим и другой, тоже контрастный, план Нины Руслановой, она надевает сногсшибательный эротический наряд в стиле начала прошлого века — мы понимаем, что началась новая интрига с женихом. Занавес закрылся, открылся — новое действие. Муратова чередует сцены и всегда их объявляет.

Подобно стенке с объявлениями, есть в фильме и другая стена, выложенная плитками, Андрей идет вдоль этой стены. Через этот проход Андрея объявляется новая сцена. Сказать, что это симметричные образы, можно. Но назначение этих образов другое: открыть сцену, следующее действие, объявить следующую картину. Так же чудесно — на приеме театрального представления — сделаны все окончания. Фрагменты заканчиваются форте-пьянными предложениями.

Я говорю о театральном, об условном, о том, как вводятся одна реальность

и другая. Один из невероятных планов — дорога к сараю на кладбище, где раздают призы. Удивительный пейзаж, такой удивительный, что мечтаешь, чтобы он повторился еще раз. Напоминает, конечно, сцены на кладбище из «8 ½». Реальность персонажей вздрагивает и становится другой. И когда о римской маме-папе Андрей говорит: «Мама Рома», только режиссера не помню». О чем я? В эту жизнь включаются и стереотипы этой жизни, в том числе и стереотипы кино, которые для нас — часть стереотипов сознания и поведения.

Но и в сценах в антикварной квартире есть стереотипы той же реальности. Они тоже давно являются стереотипами сознания, но связаны и с речевой интонацией. Театральную интонацию здесь я называю диалектальной.

«Настройщик»

**З.Абдуллаева.** Одесские, зачастую утрированные, интонации — сильная краска и одновременно содержательный, обобщающий, но также индивидуальный сдвиг в партитуре Муратовой.

**А.Васильев.** Воспользуемся формулой Аксенова «остров Крым». Это ведь понятие не географическое. Так и для Киры Муратовой есть «остров Одесса». Это замкнутый мир, как бы самодостаточный и саморазвивающийся внутри себя. Метрополия, в которой все возникает, развивается и не выходит за пределы этого острова. Теперь об интонации. Муратова специально использует непрофессиональных актеров с их местечковой интонацией, но в этом фильме театральной интонацией пользуется как диалектальной. Когда-то у нас был единый русский язык. Но поскольку нацменьшинства, говорящие по-русски, говорили с акцентом, мы тоже говорили: «Говорит с акцентом». Мы не рассматривали эти языки как диалекты, как самостоятельные интонации. Мы рассматривали их как искажения. А нигде не рассматривают интонацию как искажение. Муратова настаивает на русской речи с акцентом или — в данном фильме — на театральной, обрати внимание, как диалектальной интонации. Ее герои очень странно разговаривают. Так разговаривают персонажи Петрушевской.

**З.Абдуллаева.** Муратова должна любить Петрушевскую.

**А.Васильев.** Уверен. Потому что у нее стиль Петрушевской. Люся писала для нее?

**З.Абдуллаева.** Нет. Хотя структура речевых перепадов похожа. Только поставлена эта речь на одесскую педаль.

**А.Васильев.** Но диалоги «Настройщика» могла написать Люся. Она первая услышала, что персонаж функционирует как реалистический, а текст произносит, не свойственный самому себе, этому персонажу. Это такая странность, как бы ошибка. Что больше всего раздражает? Это я знаю на своем опыте. Всех больше всего раздражает интонация. Подавай ту интонацию, на которой все говорят. Но речевая интонация становится чуть ли не основной составляющей всех фильмов Муратовой. Ей подавай не только неактеров, а еще — со специальным говором, не существующим ни в жизни, ни в природе. Можно сказать, что это уродливая интонация, но так — для обывателя. Она, эта ин-

тонация, присуща данному кинематографическому объекту. Интонация великолепнейшая. Что говорить!

**З.Абдуллаева.** А персонажи Петрушевской амбивалентны? Она же человек 70-х годов, как и вы, впрочем. Когда-то мне приходилось писать, что катастрофические предчувствия, унаследованные нами от замороченных, иногда чуть ли не потерявших человеческий облик пронзительных героев Петрушевской, не дают покоя и спустя годы. 70-е выплеснули на берег череду двойников — может быть, лучшее, что то время оставило. Тогда была заявлена иная позиция, не исключающая, конечно, ни мистификации, ни зыбкой границы между смешным и не очень, между циничным поведением и романтическими порывами...

**А.Васильев.** Судьба всех драматических новаций печальна. Автор, как водится, далеко забегает вперед. Театр не справляется с этой скоростью. Автор — спринтер, бегущий на короткую дистанцию. Театр — марафонский бег. Это разные скорости. А финиш один. Когда автор закончил, марафонский бегун-театр только начинает свой бег. Ты спрашиваешь об амбивалентности персонажей... Как можно ответить, если спектакли не свидетельствуют об этом! Да, я могу сказать, что герои Петрушевской таковы. Но это означает правила игры. Я очень любил ее ранние пьесы. Был знаком с Люсей по Студии Арбузова. Хотя мы никогда не поддерживали дружеских отношений. И, так и не свидевшись, разошлись надолго, навсегда. Но я всегда любил ее пьесы, а некоторые пропагандировал и репетировал. Для литературного стиля Петрушевской типична рассогласованность реальности поведения персонажа, его физической жизни и чувствований с реальностью литературного текста. Не одномерность, а двумерность. И персонаж пользуется речью, которой он — по правилам реализма и тем более в натуралистической канве — пользоваться не может. Его речь искусственна, условна. Эти же замечательности естественны для большей части героев Чехова.

**З.Абдуллаева.** Рассогласованность пластики, поведения, речи персонажей при стройности композиции и составляют саспенс «Настройщика».

**А.Васильев.** Рассогласованность — да. Реалистическому наличию персонажей должна быть адекватна речь. Люся первая показала максимальную неадекватность. Ее речь — без руля река, в смысле поток, движение. Ты знаешь, что эта проблема характерна для всего литературного, драматургического авангарда. Для Кольтеса, Жене, Хайнера Мюллера. Персонажи поданы вполне реалистически, их черты, характер таковы. Иногда автор настаивает на натурализме, и натурализм ему становится очень важным. Но речь — не этого лица, а некоего совершенно другого персонажа. И за счет этого... такая полярность — назовем ее амбивалентностью — для меня уравновешивается, схватывается только средой. Средой как эфиром, как космосом, в котором начинают летать две самостоятельные планеты: персонажи, характеры и текст не сталкиваются друг с другом до катастрофы.

**З.Абдуллаева.** А утрата оптики на различение текста и поведения персонажа ведет к катастрофам. Об этом печалится медсестра Руслановой. Именно в этом пункте — насмешливый и серьезный конфликт «Настройщика» смещает поведение и говорение героев этой истории. Но мы начали говорить про интонацию.

**А.Васильев.** Можно ли сказать, что интонация Демидовой театральна? Театральность тут аннулируется, потому что кичевый объект сопрягается с некичевым интерьером. Меня могут оспорить: мол, антикварная лавка — чистый кич. Нет, я бы так не сказал.

**З.Абдуллаева.** Но все же специальный интерьер.

**А.Васильев.** Перенасыщенный. И все-таки... представь себе обратный эффект — мы помещаем в этот «специальный интерьер» подлинный, нетеатральный объект с очень ровной натуралистической интонацией, тогда фон тут же становится кичем. Именно театральная интонация Демидовой не читается здесь как театральная. За счет удивительного сопряжения она становится стереотипической театральной интонацией. И у Руслановой.

**З.Абдуллаева.** Но другого амплуа.

**А.Васильев.** Повесь кулисы, и ты скажешь, что та же интонация — театральная.
**З.Абдуллаева.** Иначе говоря, театральное, превратившись в стереотип, стало родовым.
**А.Васильев.** Да, родовым, изначальным. Знаешь, Ольга Андровская в «Соло для часов с боем» была живым, а лучше сказать — одушевленным антикварным объектом. Андровская такой и была. Алла Сергеевна не такая. Сама по себе она другая. Она подделывается, прикидывается этим персонажем. За счет приема розыгрыша. А мы называем это наигрышем. Но... сам по себе такой персонаж — кичевый. И если ты возьмешь пьесы с подобным сюжетом, где подобный одушевленный антиквариат нужно вывести на сцену, актриса непременно будет играть так же. Самая великая, создавая такой образ, будет использовать именно такой прием. Ты говоришь, что Демидова стилизует кич. Нет. Это натуральный стиль, я специально посмотрел еще раз. Это ситуативная конструкция. И разыгрывается она приемом розыгрыша. Если бы Демидова стилизовала, она была бы амбивалентна.
**З.Абдуллаева.** Но ее героиня доверчива и подозрительна, «хорошо относится к евреям», но посылает следить за настройщиком, похожим на чеченца, как бы он не напакостил, она в ужасе от обмана, но после него «повеселела даже» и т.д.
**А.Васильев.** Эти примеры ничего для меня не означают. «Настройщик» — актерское кино. Поэтому ускользает обобщение. Режиссер делает свое кино на актерах. Они являются носителями рассказа, интриги. Само изображение не рассказывает. Что было свойством Андровской, для Демидовой — стереотип. Другие времена, другие сцены.
**З.Абдуллаева.** Мой товарищ, посмотрев «Настройщика», сказал: «Персонаж Демидовой, я думаю, бывшая актриса, а кто же еще?» Вы о чем говорите? Об образе актрисы? Это, конечно, стереотип.
**А.Васильев.** Я работал с Аллой Сергеевной, я предан ей дружески и очень ее люблю. Знаю, что Алла никогда не может играть ниже температуры заболевания роли. Ей необходимо иметь перед собой образ. Точный образ, черты характера, поведения, слышать звуки... Как только она это теряет, становится собой. И в сценической версии самой себя Демидова себе никогда не бывает интересна. И отказывается играть. Если есть такие места в роли Аллы Сергеевны — например, по дороге от Любы, — то я их считаю ошибкой.
**З.Абдуллаева.** А каков жанр этой вещи?
**А.Васильев.** Я долго решал для себя... мне трудно было назвать... пока не нашел. Каким словом режиссер околдовал актеров для такого способа игры? Обычно бывает какое-то слово. Если актерский ансамбль случайный и не погружен в стиль — так бывает, когда работаешь постановщиком, — всегда ищешь волшебное слово. Это известный режиссерский прием. В фильме есть слово, которое многократно повторяется: розыгрыш. И вдруг я понял, как это слово годится ко всему, что я вижу. Все разыгрывают друг друга. Совершенно удивительно. Всякий действующий, а не аккомпанирующий персонаж разыгрывает другого. И это слово-пароль очень работает. Розыгрыш — это жанр. А слово «наигрыш» мы с тобой лишили оценочной характеристики «театральность» и стали говорить не о качествах, а о свойствах. Свойство этого наигрыша — стереотип. Было бы обидно и неправильно по отношению к актерам такого уровня говорить о наигрыше. Они обладают талантом, умом, для того чтобы справиться со стилем. Но у игры есть правила. Игра — мы много раз с тобой говорили о ней и тогда, когда сочиняли главы для книги не только о театре, и тогда, когда обсуждали «Догвиль»... Игра — материя того театра, которым я занимаюсь. И тогда, когда занимался драмой, и когда занимался комедией, и сейчас, когда стал заниматься мистерией и эпосом. Еще чуть ли не в первой публикации в «Искусстве кино», давным-давно, я разделил театр на театр борьбы и театр игры. Тогда же к театру борьбы я отнес все психологические структуры, а к театру игры — структуры игровые. Я игру получил по наследству. От тех, кто основал теорию русского театра, — от Станиславского и тех режиссеров, которые вышли из него.

Игровые структуры, как и психологические, — законодательны. Они не манифестируют театр, а законодательны для одного и другого театра. Даны ему

отроду. Исполнитель чувствует игровые структуры через среду игры. Это не то же самое, что атмосфера. Одно от другого отличается только центровкой. Атмосфера — то, что находится вне человека. Среда игры — то, что внутри человека и что посылается им наружу, отделяется, рождается внутри, но посылается вовне. Игровая среда — не качество, а свойство. Качество же игровой среды имеет свое имя: ирония. Качество и свойство совокупно тоже имеют имя: иронизм. Это базовые понятия. Я часто привожу один и тот же случай, пример, одну и ту же легенду.

Парадокс об обмене и обмане. Случай этот взят из «Игроков», но перенесен на очень простую ситуацию. Два человека сошлись, для того чтобы обменять валюту. Один из них аферист, другой — жертва. Аферист обменивает валюту и обманывает жертву. Это ситуация и розыгрыш. Но розыгрыш ли это? Можно ли этот случай сыграть на подмостках? Может ли этот случай стать театральной реальностью? Нет. По очень простой причине. Эта жизненная ситуация свидетельствует о том, что аферист знает, чем закончится афера, а жертва — нет. Театральная же ситуация свидетельствует о том, что и жертва, и аферист одинаково знают, чем закончится афера. В этом случае партнеры вступают в совершенно другие правила обмена, где условия финала вводятся в самом начале обмена. Если это так, тогда весь обмен приобретает совершенно другие правила обмана. Они-то и называются правилами игры. Но когда обмен совершен на подмостках в правилах игры, тогда окончание этого рассказа не будет свидетельствовать о том, как один человек обманул другого. В этот момент новелла (история) станет притчей.

Притча об обмане и обмене: два характера вступают в отношения обмена и обмана, для того чтобы свидетельствовать об обмане. Самом по себе — как таковом. О лжи самой по себе — как таковой. Но возможно это только в случае кардинального изменения условий взаимодействия, условий обмена. И в этом случае обмен никогда не может быть ситуативным. При ситуативном обмене один обманывает другого. В случае же игрового построения — история становится концептуальной. Итак. Игроки и игра. Игровой обмен — история концептуальная. «Настройщик» и розыгрыш. Обмен психологический или, правильнее сказать, ситуативный — история только комическая. Это волшебное слово «розыгрыш» действует прекрасно, для того чтобы делать такой жанр. Но это же слово не может завершить рассказ концептуально, то есть объективные условия построения психологического и речевого обмена не могут привести к концептуальному завершению. Потому что функция актера в кадре не та же самая, что функция актера на сцене. Эту функцию на себя должно взять изображение, а не актер. Поэтому я и говорю, что «Настройщик» — розыгрыш. Это функция. А качество этого розыгрыша — наигрыш. Но мы это слово отменяем и говорим «стереотип».

**З.Абдуллаева.** Но это как раз концептуально.

**А.Васильев.** В другом совершенно смысле. Если актеру отдано рассказать историю «Настройщика», он никогда не сможет это сделать по объективному построению обмена и обмана. Эту функцию должен взять на себя фильм сам по себе — экранное изображение, искусство кинематографа. Актер может сопровождать историю, но не брать на себя. Если бы условия были игровыми — в том структурном смысле, о котором я говорил, — тогда актер мог бы с этим справиться сам. И изображение ему только бы аккомпанировало. Но мы в этом случае имели бы совсем другое кино.

**З.Абдуллаева.** И тогда амбивалентность была бы прозрачна.

**А.Васильев.** Очевидна. Актер одновременно должен быть носителем финала истории и ее начала. Эти начала начал полярны по своим функциям, по действию, качеству, по самочувствию, настроению. И они — амбивалентны. Эта амбивалентность — как микроб — выживает только в игровой среде.

**З.Абдуллаева.** А розыгрыш принадлежит только ситуативному действию?

**А.Васильев.** Да, как инструмент ситуативный.

**З.Абдуллаева.** Но тогда каждый из участников розыгрыша должен отрабатывать стереотипы, свойственные их амплуа.

**А.Васильев.** Они и отрабатывают. Поэтому я и сказал: актерский кич. Чистый

жанр, а не стилизация. Все же амбивалентность возникает за счет сопряжения объекта фона с объектом самого персонажа.

Теперь надо сказать про стиль. Для стиля, которым рассказана эта вещь, у меня есть название. Но с этим названием могут не согласиться ни ты, ни читатель, ни сам режиссер. Я подумал, что режиссер пользуется приемом соцреализма. Черты этого приема видны в том, как подобраны действующие лица, как развивается сценарий, такие комедии, только с текстом гораздо худшего качества, снимались — и много — в советской стране.

**З.Абдуллаева.** Уже не согласна.

**А.Васильев.** Это может показаться неожиданным. Но дальше, когда я зацепился за «прием соцреализма», подумал, что это не совсем так. Мы живем в другое время, в постсоцреализме, во времена другого стиля. Пост — это то, что после.

**З.Абдуллаева.** Как же трансформировались черты соцреализма?

**А.Васильев.** Я воспользуюсь игрой слов. Это тот же соцреализм, объявивший пост. Пока он себя не исчерпает. Понимаешь, пост — это значит есть другую пищу. Но не только. Пост — это исповедоваться, очиститься, это поклоны, молитвы. Конечно, это только игра слов, и прошу к этому относиться только так. Но какая игра не поможет понять, что́ это «после соцреализма» означает? Правила общения персонажей, их взаимоотношения друг с другом, правила, по которым рассказана история, — все то же самое! Способ рассказа не изменен.

**З.Абдуллаева.** К Кире Муратовой не относится. В других фильмах она только и делала, что меняла способ рассказа. Теперь как будто не меняет, хотя вкрапления «иного», для меня во всяком случае, тоже есть. Но они не откровенны, как прежде. В «Настройщике» Муратова вздохнула, повеселела, и вы ее тут же настигли.

**А.Васильев.** Продолжаю: способ рассказа не изменен. Стилевая реальность перенесена в другое время. Теперь она служит другой идеологии. Назначена для другого. Современно и страшно, когда способ не меняется, а начинка изменилась. Но мы анализируем, почему «Настройщик» — вещь классная, художественная. И не соц-арт, потому что нет социальной символики. Короче, события одесского или, шире, отечественного постсоциализма переданы приемом постсоцреалистического стиля.

**З.Абдуллаева.** Не хотите ли вы сказать, что эта история рассказана — по сравнению с другими картинами Муратовой — более традиционно?

**А.Васильев.** Не хочу. Здесь же две реальности, и они сплавлены друг с другом. Понимаешь, взгляд практика отличается от взгляда критика. Практик видит, как сделано, то есть он видит путь, по которому это сделано. Критик видит результат.

**З.Абдуллаева.** Возможно. Но я прицепилась к слову «соцреализм», вернее, к вашей терминологии, за которой что-то другое скрывается. Соцреализм для меня — это «Кубанские казаки», «Светлый путь» и фильмы других, не менее интересных режиссеров.

**А.Васильев.** Ты же не скажешь, что фильмы Хуциева сделаны таким приемом? В них — «я сразу смазал карту будней». Хуциев смазывает приемы соцреалистического стиля и дает рассказ в другом ключе. Так появляется новая волна.

**З.Абдуллаева.** В данном случае исключительная Муратова — не исключение. И у нее, в отличие от хуциевских «Мне двадцать лет», никаких иллюзий социальных не было.

**А.Васильев.** «Настройщик» — рассказ о событиях, в которые ввергнулось все русское общество.

**З.Абдуллаева.** Может быть, под соцреализмом вы понимаете социальную составляющую фильма? Или для вас очевидна мистификация реальности — и в этом смысле «соцреализм»?

**А.Васильев.** Не могу сказать. Мы будто сидим в трамвае, который гонит по России, Украине. Птица-трамвай, куда же ты несешься?

**З.Абдуллаева.** Ответ известен.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

# Поговорим о «Настройщике»

**РАЗБОР ФИЛЬМА НА ЗАНЯТИЯХ РЕЖИССЕРСКОГО КУРСА В ENSATT — ВЫСШЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИСКУССТВ (ЛИОН)**

«Настройщик»

Что может сказать режиссер, который смотрит работу другого режиссера и восхищается его талантом? Я не признаю формулу: «Что получилось, то и хотели». Я признаю: «Что хотели, то и получилось». Формула «Что получилось, то и хотели» редко срабатывает. Или произошло чудо.

Напомню те сцены, о которые, как я думаю, спотыкается действие: возвращение Анны Сергеевны с Андреем от Любы, подтасовка «Желтых страниц», последний план в банке, сцена у следователя, финал — трамвай.

Эпизод возвращения не продолжает действие, а начинает его с нуля, как если бы ничего не произошло. В нем падает тон, звуковая тональность, потому что — не знаю, но догадываюсь — он снят в другое для времени действия время. В нем — при таком монтаже — не компонуются тон звуковой и внутренний темперамент персонажей, то есть не продолжается и не отрицается, а просто падает темпоритм движений. Здесь нейтральный общий план, и шутка «лесбиянка-клептоманка» звучит довольно вульгарно, потому что место действия для шутки неподходящее. Мы все-таки говорим о последней трети картины. Эпизод, кажется, ослабляет динамику рассказа. Ради шутки? Типичнейший театральный трюк. Так в пьесе бывает: сначала отыграли сцену, потом вышли на лавочку и долго предыдущую сцену обсуждают.

Когда Анна Сергеевна приезжает с Андреем на виллу, все сделано чудесно. Эпизод в трех сценах: песня в трамвае, фрагмент диалога в трамвае, общий план — трамвайная остановка, потом сцена с наркоманом... Очень театрально пристает и очень хорошо. А обратный путь сделан так, как будто надо что-то вставить. Я очень хорошо понимаю, когда дорожишь каждым кадром... От жадности, от неправильности часто бывает выигрыш. Так рождается неожи-

данный стиль. Но везет не всегда. Носителем рассказа в этом конкретном материале является актер, исполнитель.

Сцена прощания с гостями в эпизоде подмены «Желтых страниц» снята для другого эпизода. Видно, как эта сцена, которая стояла гораздо выше по рассказу, снята в том же самом регистре, а теперь, будучи разрезанной, добавлена, что для развития действия неправильно. В этом же фрагменте дано замечательное дурашливое поведение Андрея, он целует ручки, прыжками подготавливает рассказ о «выигрыше». Сцена дальше перебита прекрасными планами в туалете... И потом, когда Анна Сергеевна возвращается из туалета с горящими глазками — как ей нравится розыгрыш, выигрыш и нажива! — следующий фрагмент после реплики: «Андрей, я дам вам деньги в понедельник» разобран и сделан неточно. Потому что сделан через паузу — Андрей играет оценку момента «может все сорваться», изображение останавливается, идет банальное построение эпизода, как если бы он был на сцене театра и режиссер обошел бы этот сложный кульминационный момент. Как его, этот эпизод, уложить в обмене между действующими лицами, чтобы двинуть действие неожиданно вперед? Тут актер останавливает действие за счет оценки. Эта оценка и молчание Андрея распространяются на действующих лиц, действие мнется на месте, и с этого момента я уже полностью не доверяю обманщику и обманутым. Надо сказать, что в случае аферы не предполагается выпадение персонажа в осадок!

Законы игрового обмена просят удерживать тон этого обмена и двигать действие вперед. Прекрасно же сочинена сцена Любы в истерике, когда очередной муж сорвался с крючка. Андрей ее успокаивает и, успокаивая, сам расстраивается. Действие цепляется и вытягивается дальше. Но в сцене подмены «Желтых страниц» перестаешь доверять ловкости персонажа. Если он обижен, то обида неполная и она не срабатывает. Двум персонажам, сидящим за столом, делать нечего, пока они не уступят: «Ну что же вы, Андрюша, конечно, мы найдем возможность...»

А доллары, которые Анна Сергеевна достает сверху... это очень ловко придумано — они на виду, здесь, под боком.

Мне казалось также, что не вполне правильно выбраны и место, где рассказывается об обмане, и освещение, световое сопровождение момента. Мне казалось, что пространство надо размыкать. Мне казалось, что актеру в кадре очень сложно брать всю ответственность за рассказ на себя. Это не актер на сцене. Сценическое пространство неизменно — от начала действия до конца. Разве что идет смена картин, не более того. И поэтому драматический артист изучает возможности мастерства, чтобы энергией, из него исходящей, менять пространство: сужать его или, наоборот, расширять, давать ему другой тон, цвет, свет, температуру вообще. И эту ответственность несет на себе актер.

Но в экранном изображении актер не может взять на себя полную ответственность. Он выпадает из правдоподобия самих событий в кадре. Я задаю вопрос: ошибка ли это интерьера или приема игры? Ошибка изображения или ошибка подачи персонажа?

Я говорил о загородном доме, запущенном, но существующем. Или, может быть, эту вечеринку — в качестве подарка Любе — сделать на ее вилле? Там есть очень соблазнительный крупный план Демидовой. Но можно было подарить не только обольстительную улыбку и лукавый взгляд, но что-нибудь еще. Перенести встречу музыкальных инвалидов из антикварной лавки на территорию Любы. Эта территория вообще не распахана. Итак, Анна Сергеевна помирилась с Любой и делает у нее вечер с молью потрепанными персонажами.

А режиссер снимает одну антикварную сцену и потом разрезает ее на два дня. Вспомните эпизод в прихожей. Но события происходят в другое по сценарию время. В богадельне — в антикварной лавке — есть очень красивые, трогательные сцены, когда старуха поет романс о любви... Надо было отправить вторую сцену с музыкантами за город, куда подальше. Но рассказ ведется не за счет пейзажа. Рассказывается за счет актерской игры.

Эпизод с банком подан очень выразительно. С нижней точки громоздится нечто угрожающее. Это не банк, это обелиск банка! Прекрасно сделано. Сцена в банке снята отлично, но есть одна оговорка в реплике. Реплика не могла звучать: «Банк вчера был закрыт». Банк аннулирован. Потому что общая картина банка говорит о том, что банк ликвидирован. Слову «закрыт» не очень веришь. Что случилось, как я понимаю? Произошел дефолт. Только тогда можно поверить прежней реплике Андрея о том, что «банк закрыт, но там всегда кто-то есть». Все-таки для меня текстом является экранное изображение, а текст персонажей — сопровождением к нему. Я так люблю. Или же текст должен находиться в каком-то равновесии с изображением, но не переигрывать его.

Самый последний кадр эпизода, когда Анна Сергеевна с Любой и басом выходят из банка и их встречают два «горошка», дан на панораме и на среднем плане. Но мне хотелось общего плана вместе со средним. Мне не хватает угрозы, аннулирования.

Дальше сцена у следователя. В конце концов, можно было снять в коридоре суда, вообще где угодно, можно было открыть дверь в зал заседаний... Интерьер должен размыкаться, он должен стать разомкнутым гражданским пространством. Сама сцена блестящая. Как они выясняют про нос, глаза... Прекрасно играют Демидова и Русланова. И поведение следователя великолепное. Но место действия — не особенно. Для меня означает, что режиссер начинает что-то отдавать актерам. А актеры объективно не способны что-то взять. Не способны быть носителями обобщения.

И наконец — «от Москвы до самых до окраин». Финал. Все народы сидят в трамвае. Ну, конечно, они немножко театрализованно болтают. Могли бы и молча сидеть. И слепой одет слишком нарядно... Но фокус не в этом. Я представляю, что трамвай мог быть двухвагонным. Общий план дается из первого вагона, а сидеть все должны во втором. Нужно взять в объектив большую территорию — территорию российского обмана. Первый вагон можно было сделать остекленным, но второй — без стекол, такие часто ходят в южных городах, или с разбитыми стеклами. Вся Одесса — место действия. Из первого вагона во второй — общий план. Потом объектив переносится во второй вагон, но мы бы теперь не догадывались о просторе — мы бы его видели. Финальный монолог Анны Сергеевны, как если бы она была пассажиром несущейся неизвестно куда тройки. И так как окна разбиты или распахнуты, мы видели бы не запертую территорию... а пейзаж какой-то... пустыню... трамвай на окраине Одессы часто идет берегом моря. И этот трамвай постепенно въезжал бы в город.

Но, может быть, картина была бы другая — не в смысле фильм был бы другой! А если бы не трамвай, но электричка с порезанными скамейками, с выбитыми стеклами... Тогда — с того дня, как афера сработала... Но, может быть, я это так понимаю! И афера сработала, и Аделаида Ивановна сработала! Значит, законность аннулирована и — тем более банк, средства передвижения, люди аннулированы.

Муратова обладает уникальной смелостью! И как много в этом фильме прекраснейших странных сцен. Например, с виночерпием. Нелепый общий план, нелепейшая картинка, и замечательно. Это то, что я называю «совершенством неумелости», а точнее, той самой неправильностью, которая становится гениальной «ошибкой».

*2004, декабрь*

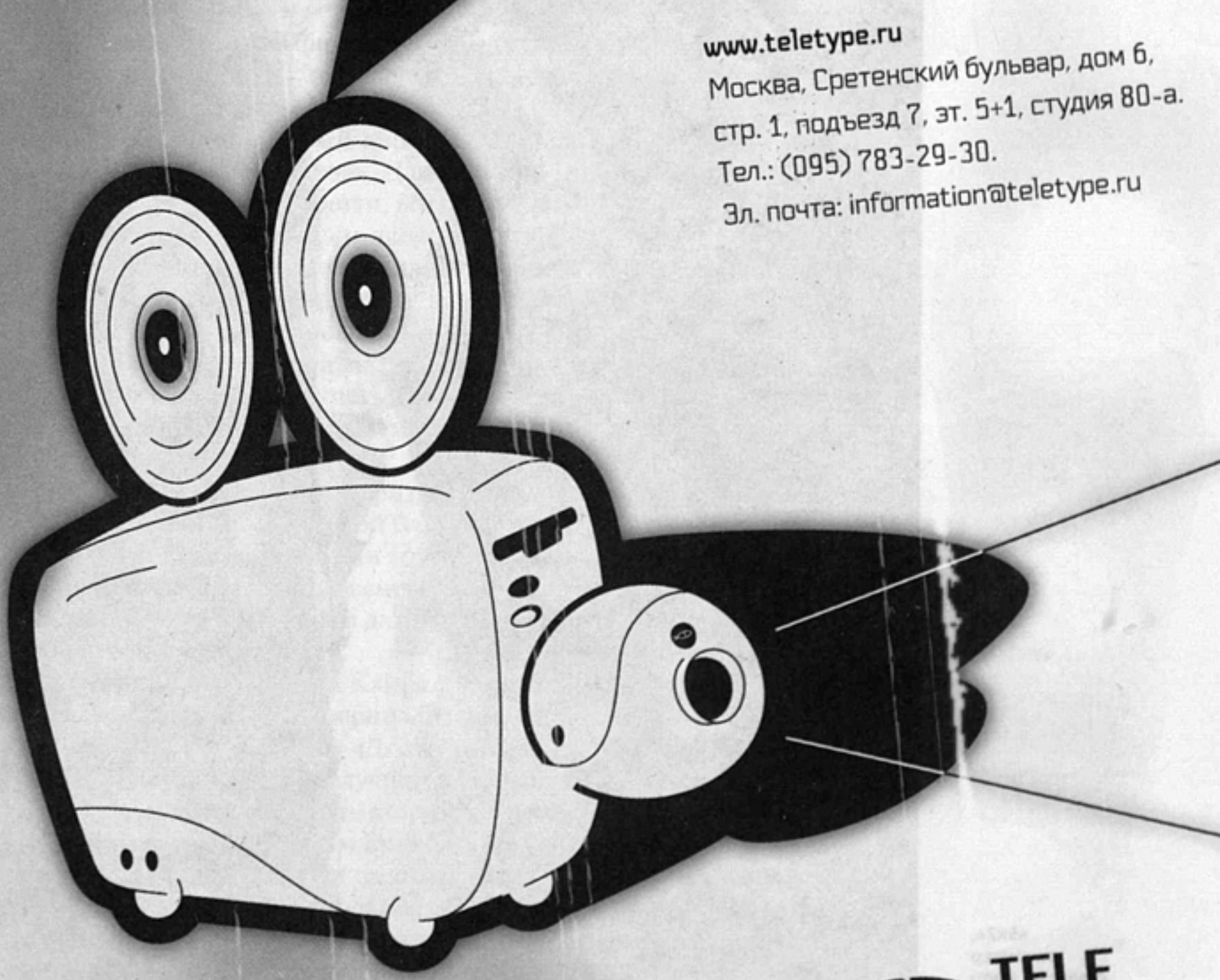
Эл. почта: information@teletype.ru

# ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

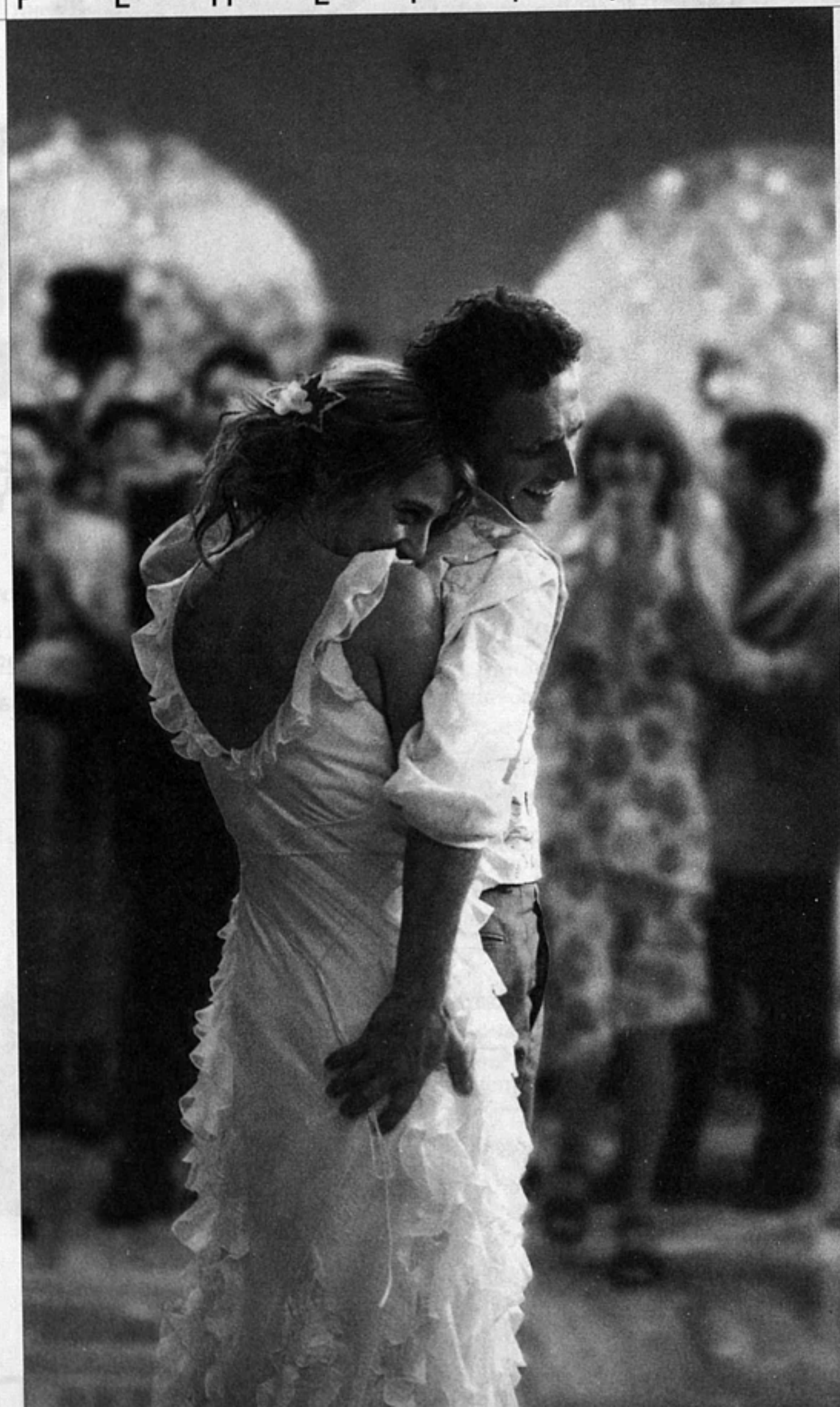
**www.teletype.ru**

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

# Р Е П Е Р Т У А Р



«5x2»,
режиссер
Франсуа Озон

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

# № 61

На юбилейной — прошлогодней — «Мостре» русские, как известно, сотрясли остров Лидо. Присуждение Главного приза фильму «Возвращение» (вместо ожидаемой итальянскими болельщиками награды картине Марко Беллоккио «Доброе утро, ночь») стоило Морицу де Хадельну места директора Венецианского фестиваля. Заступивший на этот пост Марко Мюллер предпринял попытку, стратегическая цель которой — как это увиделось с близкого расстояния — глобализировать демократичную «Мостру». Мюллер сделал в рекордные сроки все, чтобы собрать небывалое здесь число голливудских звезд, множество фильмов знаменитых режиссеров и даже устроить под открытым небом на площади Сан-Марко премьеру американского мультика «Акулья сказка» (в нашем прокате «Подводная братва»). Размахнувшись по-крупному, новый директор задумал таким образом возвысить престиж венецианских «Львов». Для этого он заказал инсталляцию знаменитому дизайнеру Данте Феретти, который — в жанре наглядной агитации — выставил перед фестивальным дворцом шестьдесят львов из папье-маше, позолотил эти фигуры, взгромоздил на подиумы, где красовались фамилии режиссеров и год их победы. Впечатляющий кичевый зоопарк должен, по-видимому, узаконить устрашающий и величественный (львы как-никак) образ старейшего фестиваля, который не намерен сдаваться берлинским «Медведям» и не желает уступать кровавой каннской дорожке, ведущей наверх, к «Пальмовой ветви». Все эти усилия нового директора осмысленны и многотрудны.

Стоит ли в таком случае говорить о том, что последняя «Мостра» растратила свое обаяние, рассеяла свой благородный неяркий шик, свою несравненную ненатужность? Стоит ли говорить и о том, что тактические усилия организаторов вступили в соревнование фестивалей, а не фильмов? А для этого надо было подтянуть или даже унифицировать критерии отбора и собрать киноистеблишмент.

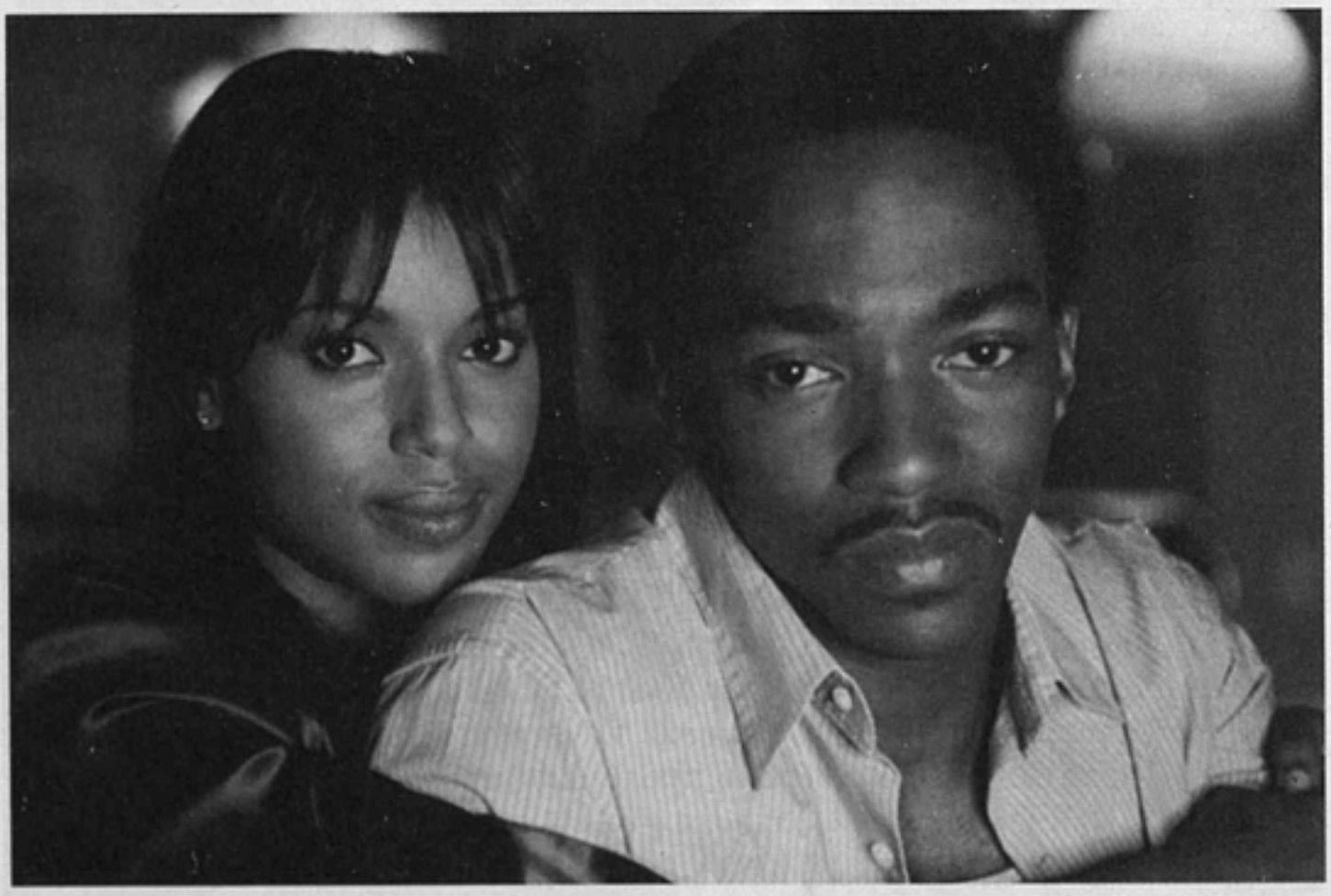
Если конкурсы Берлина и Канна уже немыслимы без мультфильмов, то теперь к этому средству коммерциализации арт-форумов пусть приобщается и Венеция. Это место занял «Движущийся замок Хоула» Хаяо Миядзаки, чьи «Унесенные духами» получили Главный приз Берлинале в 2002-м. (В следующем году будем ждать вторжения в официальную программу и документалистов. Хорошо бы им стал Ульрих Зайдль, получивший в доперестроечной Венеции Гран-при за свою дебютную игровую картину.) Если Квентин Тарантино был не только председателем жюри, но и мегазвездой последнего Канна, то сделаем так, чтобы он тоже весь срок красовался на Лидо, наводя мосты на другие берега, представляя, пересматривая отрестав-

рированные копии своего любимого Би-муви (итальянским королям этого жанра была посвящена специальная программа). Если в Канне имеется «Двухнедельник режиссеров», то и мы придумаем аналог, но такую же по замыслу программу назовем «Авторские дни». Если картину Майка Ли «Вера Дрейк» отвергли в пресыщенном Канне — фестивале себе на уме, то ее на Лидо надо взять. Но взять в такой ситуации — значит непременно что-то режиссеру Ли и отдать. Этот вызов «неразборчивым» французским отборщикам обернулся для английского режиссера высшей наградой в Италии.

Зато. Если вторая конкурсная программа прежде называлась «Против течения» и действительно собиралась из опусов, противостоящих мейнстриму, то теперь она — под стертым словом «Горизонты» — лишилась и лица своего, и назначения. А прежняя радикальная программа «Новые территории» стала именоваться — в соответствии с новейшим лексиконом — дигитальным конкурсом, ответив всего лишь естественной и повседневной «злобе дня». Но венецианские смотрины прельщали (с большим или меньшим успехом из года в год) именно тем, что их прошлые устроители современность не путали с актуальностью, а «технологию» не отделяли от «художественного жеста». К тому же внеконкурсные показы вдруг почему-то разбились на полуночные (вне зависимости от реального времени показа) и, как водится, просто fuori concorso. Совсем уж нелепостью (типа подогрева эмоций или дешевого пиара) выглядело объявление конкурсного «Пустого дома», или «Клюшки № 3», Ким Ки Дука загадочным «фильмом-сюпризом»...

Итак. Шуму этой осенью в Венеции было много, претензий — еще больше. При этом количественные затраты (деньги, именитые гости, которых здесь появилось не меньше, чем на фестивалях-соперниках) в качество так и не перешли. Но дело даже не в этом. С кем не бывает? Закавыка же в том, что помыслилось, будто один из лучших фестивалей можно без ущерба для его самостоянья перехитрить или сделать «немножко беременным». Это означало, что, с одной стороны, для промоушна несноbской Венеции, не страдавшей в последние годы комплексом провинциалки, необходим ввоз звезд и марьяжные виды на голливудское кино, потревожившие прокурации на Сан-Марко, словно это какая-нибудь пьяцца Гранде в Локарно. С другой стороны, для сохранения непродажной европейскости, — умножение стереотипов так называемого авторского, а на самом деле архаичного кино, засаженного в квелый конкурс.

Любопытно при этом, что приглашенное Мюллером жюри проигнорировало ужимки стандартного авторского псевдежа. Оно оценило внятность



«Она ненавидит меня», режиссер Спайк Ли

«Движущийся замок Хоула», режиссер Хаяо Миядзаки

рассказа, социальную значимость, серьезность актерских работ, режиссерскую вменяемость, то есть как раз те свойства, которые при ином раскладе — если бы в конкурс попали из ряда вон фильмы — такого успеха их авторам не принесли бы. А так... По крайней мере, честно, без наведения сомнительной тени на плетень.

Можно было бы, конечно, легко высмотреть (высмеять, ужаснуться) и описать сквозные мотивы самых разных фильмов, показанных в Венеции. Например, про беременность, аборты или про драмы их последствий вплоть до применения плаценты для омоложения стареющих тетенек, если эту самую плаценту использовать как начинку для равиолей, — как поступил Фрут Чан, большой оригинал из Гонконга и жесткий аналитик потребительского общества, сдвинутого на заботах о теле, еде, фитнесе, туризме и прочих важнейших основах теперешней повседневной жизни, неизменно отстающей от рекламных роликов, но стремящейся их переплюнуть. И сделать глубокомысленные выводы — на большом историческом материале — о бедняжках, вынужденных из-за отсутствия средств или присутствия предрассудков обращаться к добрейшей Вере Дрейк. Или — о каннибализме, подстерегающем невинную половину человечества, ставшую жертвой современной фармакологии, не брезгующей изощренными старинными китайскими рецептами. Или — о выгодном (преисполненном сарказма) предприятии одного американского безработного, оплодотворившего сонм лесбиянок, готовых платить по десять тыщ баксов за те услуги, которые в иных — не товарно-денежных — условиях им по их же склонностям недоступны (внеконкурсный фильм Спайка Ли «Она ненавидит меня»). Или — о контрастах лицемерных американских семеек, вне зависимости от того, заставляют ли там их дочек делать аборты или же пестуют всех сирых и убогих детишек в лоне своего дома, но при этом убивают местного доктора-абортмейстера («Палиндромы» Тодда Солондза).

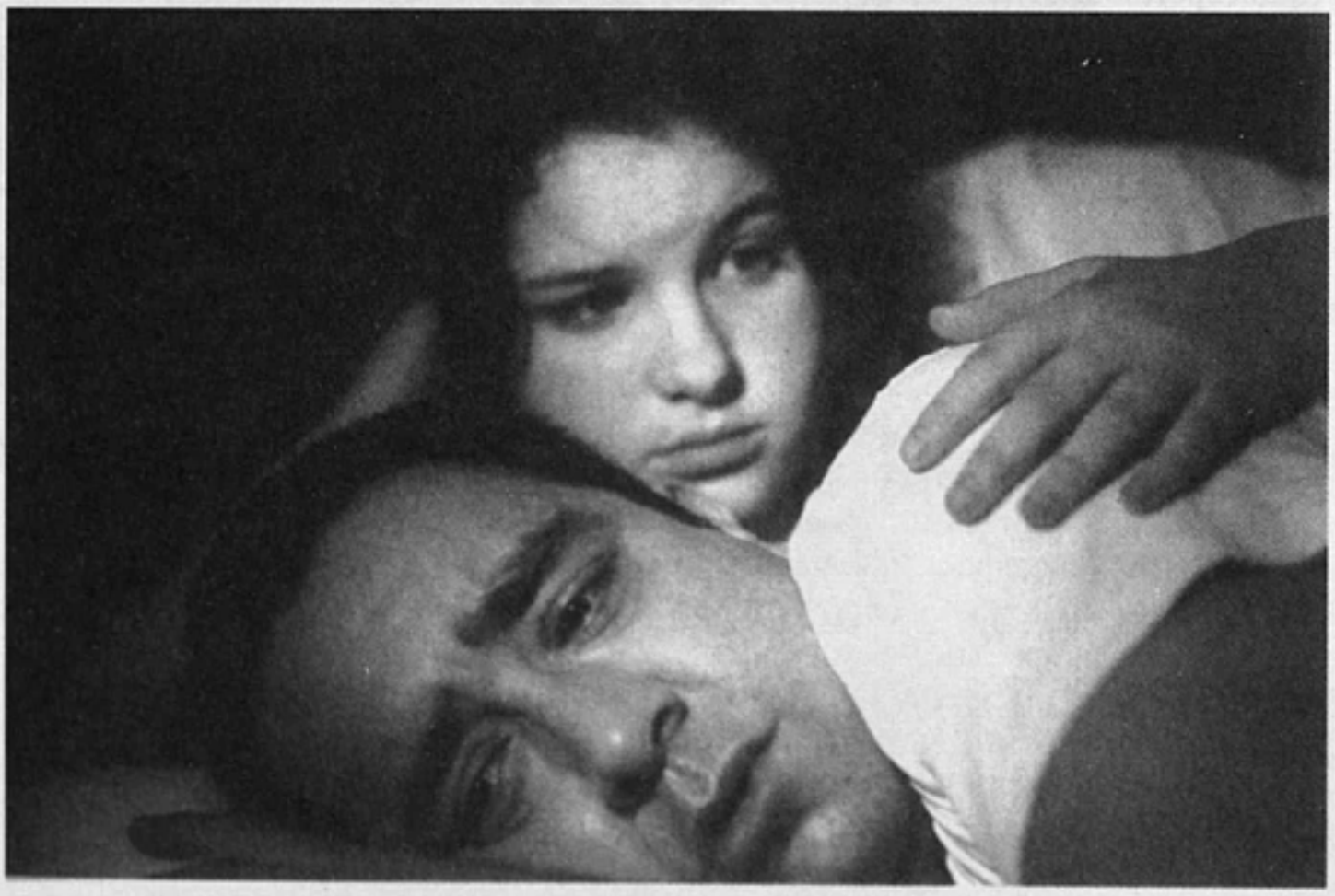
А можно, если охота была бы пуще неволи, порассуждать о людях и призраках, смешавшихся на венецианских экранах до неразличимости — в реинкарнациях, раздвоениях, благоглупостях и в сюжетостроении. Но — неохота. Ведь «это не кровь, а что-то красное» — сказал бы Годар.

Однако вопросы, в обход мотивов, по случаю оказавшихся в Венеции рядом, все же имеются. Почему в основной конкурс надо было включать двадцать две картины, многие из которых вызвали недоумение? Кому, зачем понадобилась греческая «Доставка» (режиссер Никос Панайотопулос) — о маргинале, «не нашедшем себя в большом городе» и молчаливо, но с на-

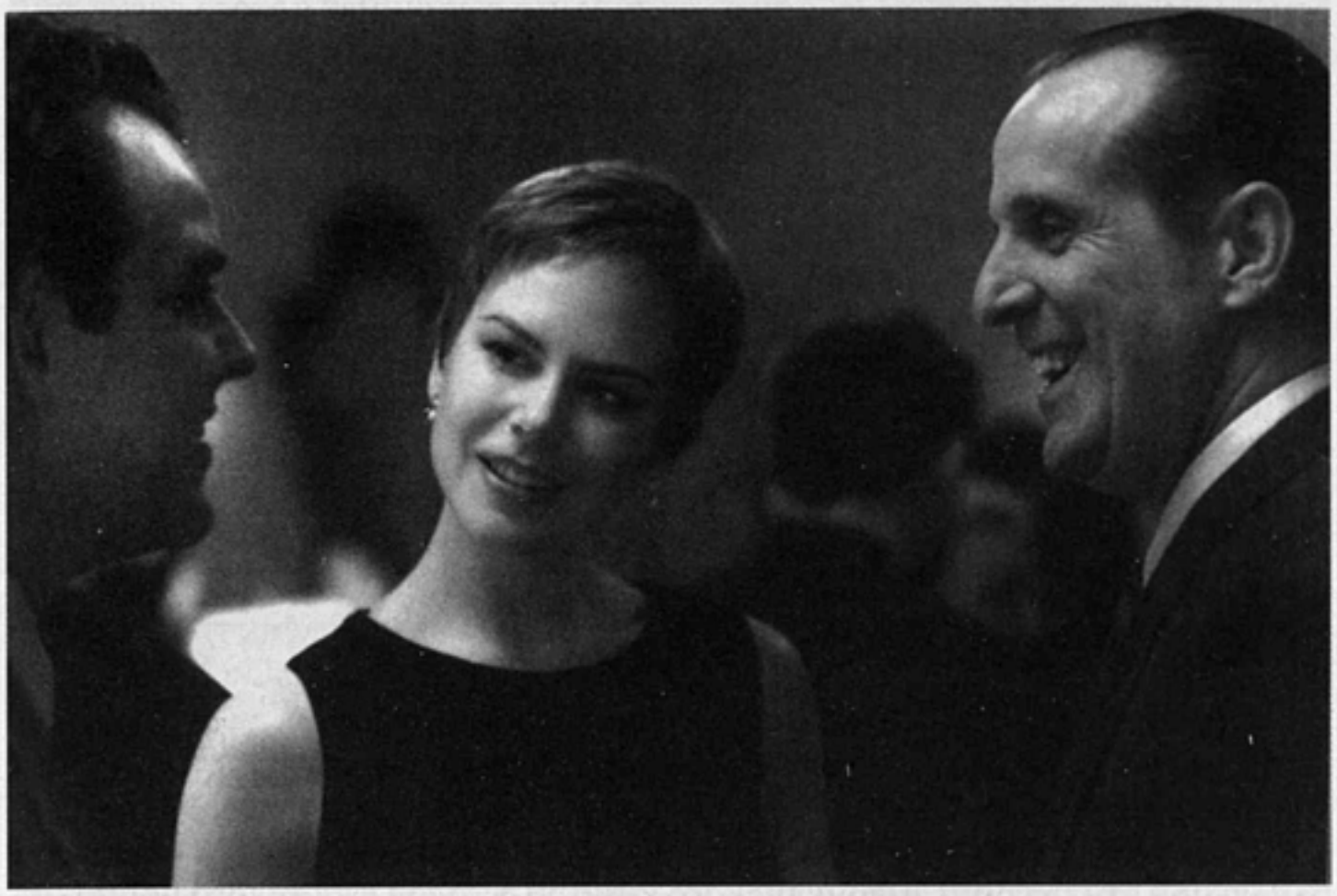
вязчивой унылостью истязающем себя на его задворках, а зрителей в зале? Неужели для того, чтобы показать: в Греции, как был уверен один водевильный персонаж, «все есть»? Или же за выбор фестивального, читай, негламурного ширпотреба, имеющего презумпцию невиновности, должны отдуваться критики и работа у них такая? Зачем, кому пришло в голову включать в официальную программу «Обетованную землю» Амоса Гитая, оскорбившую бы любой заштатный фестиваль? Может быть, «актуальная тема» распродажи в бордели беженок из Восточной Европы, по преимуществу русских (эта долгая сцена снята в Синайской пустыне), когда показ унижения, насилия, животного поведения обязан компенсировать художественную беспомощность автора? Ну да, совсем забыла, Гитай — непременный, с переменным успехом, участник то Каннского, то Венецианского фестивалей, но его «процентная норма» уже начинает уязвлять всех сочувствующих. По каким таким тайным (типично итальянским семейным?) причинам попал в конкурс фильм Микеле Плачидо «Где бы ты ни был», драматический рассказ об изменяющих друг другу супругах, «наказанных за это судьбой», который шел под хохот зрителей, именно так выражавших свое сочувствие режиссеру? Список действующих лиц этой «комедии положений» можно продолжить, но жалко места.

Тем более что на последнем Венецианском фестивале обнажились вопросы и поважнее. Во-первых, конкурс резко продемонстрировал, что приличных фильмов очень мало, а фестивали прожорливы. И чем дальше, тем больше. Во-вторых, что внеконкурсные показы непоправимо чаще привлекательнее конкурса, который только и определяет смысл, престиж фестиваля. Что идея поддержки псевдоавторского кинематографа, скроенного по моделям «странного» повествования, «причудливого» сюжета, пожухлого изображения, не только лицемерна, но и опасна. Потому что она атрофирует критерии, по которым различаются авторский взгляд и его имитация, потому что авторы внеконкурсных американских картин, такие как Тони Скотт с его «Гневом» или Майкл Ман с «Соучастником», могли бы с большим основанием участвовать в борьбе за «Золотого льва», чем, к примеру, американское «Рождение» Джонатана Глейзера, к сценарию которого приложил руку сам Жан-Клод Карьер. Потому что ни Скотт, ни Ман на публику не плюют и не высокомерничают, но их картины отставлены в нефестивальный мейнстрим.

Отказавшись сниматься во второй части трилогии фон Триера, Николь Кидман, которую упорно минуют и каннские, и венецианские награды, ку-



«Палиндромы», режиссер Тодд Солондз



«Рождение», режиссер Джонатан Глейзер

пилась — после «Догвиля» — на дешевый сюрреализм, снятый с беззастенчивой простецкостью, желательной разве что для эксцентрической комедии. Сюжет таков: Анна, потеряв десять лет назад мужа Шона, решает вновь выйти замуж. Но на вечеринку по поводу этой помолвки является противный тинейджер, объявляющий себя покойным мужем Анны и запрещающий ей выходить замуж. При живой-то реинкарнации. Если вам смешно, то мы в Венеции поеживались, глядя на красавицу и старательницу Кидман в костюмчиках и кофточках благородного стального цвета, безраздельно поверившую мальчишке, что он ее муж и даже готовую с ним к интиму в ванной, доходчиво увлажнив при этом глаза в сцене запретного поцелуя. К финалу мальчик от своих притязаний отказывается, а глупейшая героиня Кидман выходит-таки замуж, но на свадьбе убегает к океану, охлаждая нахлынувшие чувства в его волнах. За какие провинности журналисты и нормальные люди должны были ломиться на это безобразие, живя неподалеку от прекрасной Венеции?

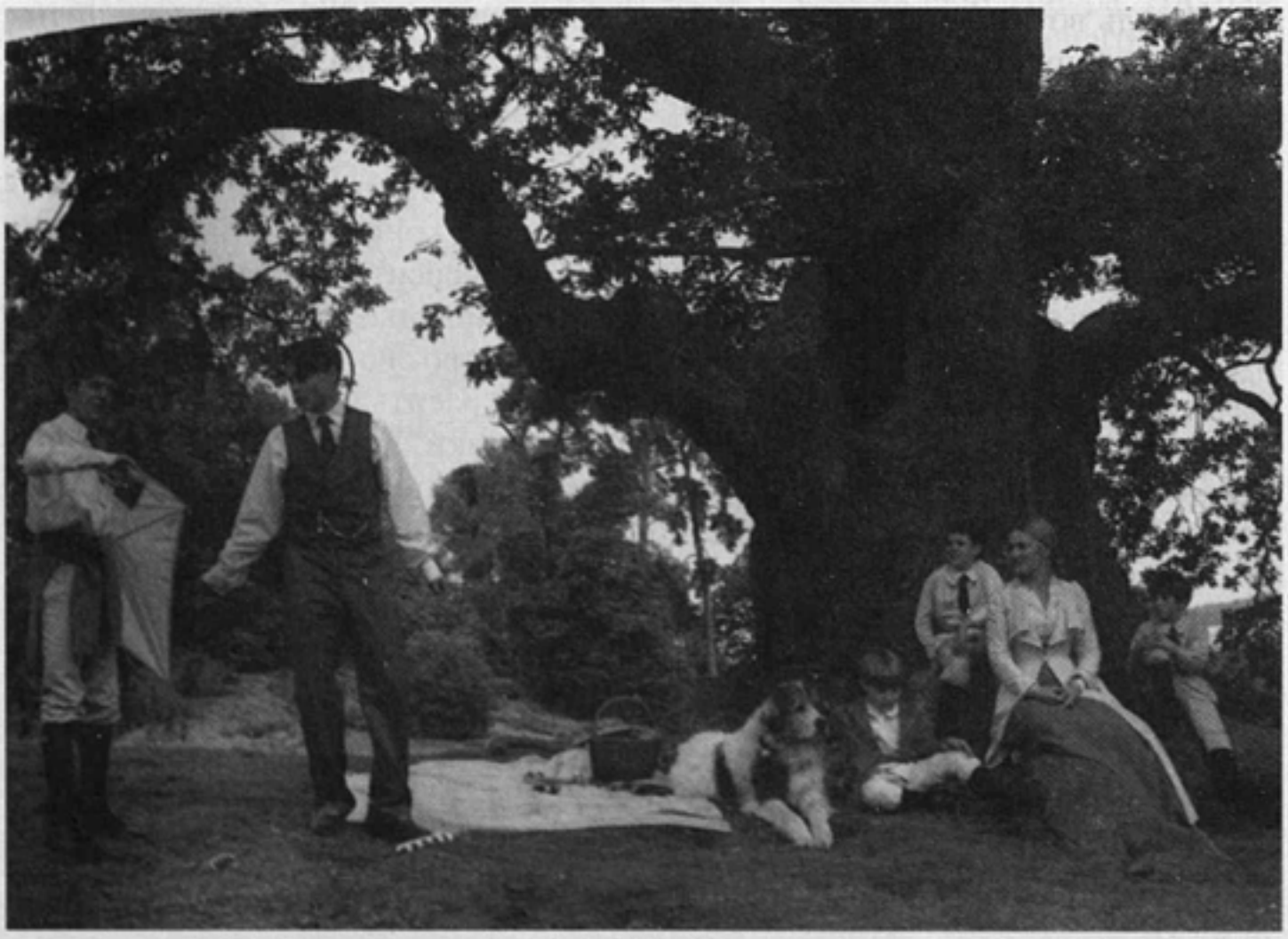
И ведь вот что еще странно. На ту же волнующую, видимо, венецианских отборщиков тему реинкарнации был здесь же показан замечательный фильм Дилана Кида «P.S.». Но почему-то в программе «Неделя критики», как спецсобытие. Хотя в нее собирают только дебюты. Хотя дебют Дилана Кида удостоился два года назад в Венеции высшей награды. Хотя второй его фильм, по-прежнему с изумительно остроумной конструкцией, блестящими диалогами про училку колумбийского университета (сверхпохвальная работа Лауры Линней), влипающую в роман с молодым человеком, которого зовут так же, как ее погибшего в далекие годы возлюбленного, и который отвязной страдалице его напоминает, мог бы украсить конкурс. Хотя бы нетривиальным разворотом вроде банальной завязки. Увы.

Вместо этой жесткой и нежной, и редкостной по актерскому драйву, по актерскому естеству любовной истории в конкурс попадает фестивальный завсегдатай Франсуа Озон. Свои «сцены из супружеской жизни» он называет «5x2» и начинает, по его же словам, «как Бергман», то есть с мрачной сцены развода, а заканчивает (формально воспользовавшись конструкцией «Необратимости» Гаспара Ноэ), «как Лелуш», то есть знакомством на пляже будущих супругов, уплывающих вдаль, в закатных лучах, в неизвестное, но пока приятное будущее. Хорошо, конечно, что эти сцены семейного распада благополучной парочки, которой отпущено на общие радости всего три года, пародийно прорежены сладостной итальянской попсой. Но для издевки над мещанским французским кино этого «остранения» маловато, а для

более самостоятельных суждений о мужчинах и женщинах у этого расчетливого синефила и аккуратного режиссера не нашлось оснований.

Поэтому — от противного — получить просто детское, откровенно сентиментальное, без выспренних потуг удовольствие можно было на внеконкурсном фильме Марка Форстера «В поисках волшебной страны» — о бессмертном авторе «Питера Пэна» Джеймсе Бэрри, которого сыграл Джонни Депп. После компьютерных махинаций и манипуляций «Гарри Потера» Форстер (между прочим, автор «Бала монстров») возвращает юных и не очень зрителей к не принятому сейчас типу кинематографического воображения. Он делает как бы наивное, как бы непритязательное кино, преисполненное абсолютного слуха и английского тщания. Побуждает пробудиться от накачанной мускулатуры компьютерных визуальных эффектов ради бесценной лирики. И творчества «из ничего». На траве Кенсингтонского парка, на сцене допотопного английского театра, за листочком белой бумаги, на холме, где запустить надо бумажного змея, а это так трудно... Замерев у экрана, «как дети» или как чопорные леди, разомлевшие на премьере «Питера Пэна», мы, критики-зрители, были наказаны картиной для взрослых — триптихом «Эрос», срежиссированным живыми классиками — Вонг Карваем, Стивеном Содербергом и Микеланджело Антониони. Три новеллы — одна другой невероятней — в диапазоне от пошлого салона до банальной стилизации американского кино 50-х годов и тяжелого порно (от автора «Затмения», «Приключения»), по сравнению с которым разудалый Тинто Брасс — «чуткий и честный художник», заставили вздрогнуть, а также решить, что Антониони своего фильма не видел. И забыть этот «Эрос», как жуткий неэротический сон. Когда-то Антониони был уверен, что мы больны Эросом потому, что болен сам Эрос. Теперь болезнь Антониони до боли пронзила зрителей его эротической новеллы, неосмотрительно названной (близкими режиссеру людьми) «Угрожающая природа вещей». Ее изумляющая подстава сменилась более щадящим недоумением на экрани-

зации «Ярмарки тщеславия» Миры Наир (ее «Свадьба в сезон дождей» была удостоена здесь «Золотого льва» в 2001 году). Типичный продукт для блестящего (в смысле красочных костюмов) закрытия фестиваля или для уютного (в смысле иллюстративного) телевизионного просмотра, эта добротная малоинтересная «Ярмарка» оказалась в конкурсе разве что потому, что в финале фильма Бекки Шарп, сыгранная — как считается, многообещающей —



«В поисках волшебной страны», режиссер Марк Форстер

«Бродячие собаки», режиссер Марзиех Мешкини

Риз Уизерспун («Блондинка в законе»), отправляется в Индию — в память о родине Миры Наир и Уильяма Теккерея — и прогуливается на слоне. Вроде по-английски эксцентричный выход из положения и хоть какой-то tour de force режиссера.

Менее живописный английский взгляд на зрелищные возможности кино предъявил фестивальный любимец Майк Ли (его «Секреты и обманы» получили главный приз в Канне в 97-м, а «Вверх тормашками», показанные тоже в Венеции в 99-м, поимели девять номинаций на «Оскар» и двух «Оскаров» добились). Новая картина «Вера Дрейк», лидер в рейтинге итальянских критиков, сделана по лекалам консервативного, но нестареющего критического реализма, который вдруг и взаправду привиделся живее всех других «измов». Именно сочетание традиционного повествования и острого, совсем беспафосного социального сюжета — незыблемые качества независимого, пусть и не поражающего воображение, европейского кино — обеспечило победу Майка Ли и «Золотого льва» его картине... Мама Вера трусит по Лондону 50-х и убирается в богатых домах, безвозмездно кормит бедных и больных; ее муж с интеллигентным англосаксонским лицом работает в гараже, сын — портным, скромняга-дочь — на ламповом заводе. Но сердобольная Вера еще делает подпольные аборты с нехитрым до трогательности инструментарием. Причем делает совершенно бесплатно, из лучших побуждений — во имя помощи ближним. И попадает, конечно, в тюрьму, поскольку одна из ее пациенток оказалась при смерти и настоящий врач требует от ее матери выдать имя преступной вредительницы для наказания. Некрасивая чудесная актриса Имелда Стонтон была обречена на приз за женскую и возрастную роль. И получила по заслугам. Но сыграла она — при очевидном мастерстве — чуть с перебором... для английских, лучших в мире артистов. Впрочем, в контексте этого фестиваля такие придирки излишни, потому что этот хороший (не более того) фильм почти всех подкупил своей неназойливой прямотой. Хотя отчасти разочаровал своей «мхатовитостью» не самой лучшей поры Общедоступного театра...

Главный приз могла бы получить и Лола Дуэньяс, неистовая до простодушия, до волевой беззащитности — именно тех актерских свойств, что заставили вспомнить Анну Маньяни. Дуэньяс сыграла в серьезном, но драматургически неровном фильме Алехандро Аменабара «Море внутри». Ее героиня — деревенская испанская баба с двумя детьми и без мужа, отчаянная и упертая — влюбляется в парализованного героя главного испанского киноартиста Хавьера Бардема, который решился на возрастную роль и вышел

«Ярмарка тщеславия», режиссер Мира Наир

(в отменном гриме, на который каждый день уходило по пять часов) из опасного положения с беззастенчивой улыбкой, с неподдельным перевоплощением. Конечно, по справедливости приз за мужскую роль должен был уехать с ним в Испанию. Так и случилось. Сыграть человека, замыслившего добровольно уйти из жизни и борющегося за право на эвтаназию без всякого надрыва, с глубоким, органическим юмором, невыученным достоинством и с обаянием здоровой духом личности — поступок по-актерски смелый. Тут одним ремеслом не обойтись. В данном случае пресловутая сверхзадача обретает вполне конкретный, подробный и совсем не иронический смысл, а забытые формулировки типа «крупная работа» лишаются пошлости и брезгливой усмешки.

На последнем Венецианском фестивале одни режиссеры, еще недавно подававшие большие надежды, пошли не своей, хотя, казалось бы, более выгодной дорогой. И проиграли. Другие — на кого смотрели с интересом — этот интерес оправдали, но более острых или полемических чувств все же не спровоцировали. Первое разочарование связано с быстрой переориентацией иранского кино, почувствовавшего сладкий вкус к рыночной социальной конъюнктуре. Несколько лет назад дебют молодой Марзиех Мешкини «День, когда я стала женщиной», показанный в престижной программе «Неделя критики», получил приз за лучший дебют (100 тысяч долларов и 20 тысяч метров пленки «Кодак») и поразил остроумной трактовкой незавидной «роли женщины в иранском обществе». Никаких клише, визуальная свобода, виртуозное владение ритмом. Теперь Мешкини отправляется в послевоенный Кабул, на пепелище, и снимает картину «Бродячие собаки» про бездомных детей, спасших от гибели собачонку, про детей, рвущихся в тюрьмы, в одной из которых сидит их мать, поскольку вышла замуж при живом, но пропавшем муже, а он, талиб, вернувшийся с боевых заданий и засадивший ее, «как проститутку», в камеру, посажен в другую. Эти грубо загримированные сажей дети, конечно, очень несчастны, но спекулятивный тон, слезливые отсылки к итальянскому неореализму вызвали у смотрящих неловкость. Лучшие кадры в фильме иранки принадлежат, само собой, «Похитителям велосипедов» — фильм смотрят в разоренном Кабуле беспризорники, надеясь научиться воровать, чтобы попасть в тюрьму и обрести хоть какой-то кров, а не замерзнуть на улице. Сопливо, но грамотно — для западных зрителей — выстроенная картина. Впрочем, жюри эти «страсти» проигнорировало.

Приз за режиссуру надо было, несомненно, дать Ким Ки Дуку, славному корейскому трудоголику. На сей раз мнение жюри совпало с ожиданиями публики. К тому же его новая картина получила и награду ФИПРЕССИ. «Пустой дом» (для мирового проката «3-Iron» — «Клюшка № 3», то есть клюшка для гольфа) — лучшая, по-моему, после «Острова» картина Ким Ки Дука, убедившего наконец почти всех, что режиссером он родился, а не только здорово научился профессии. Сюжет в пересказе меркнет и глохнет, но в двух словах он о том, как разносчик рекламы вскрывает пустые квартиры и — на время, в отсутствие хозяев — их обживает, чинит испорченные вещи, наполняет пространство теплом. В одном таком месте он находит женщину, угнетенную нелюбимым мужем, который ее то и дело избивает, и они вместе с героем сбегают. Потом начинаются их приключения с неизбежными злоключениями. А в финале герой превращается в призрак, который поселяется в доме своей возлюбленной, вернувшейся к мужу, и начинается воображаемая, типа сна наяву, их новая жизнь... Совсем тривиальная мысль про реальность и фантомы, неотличимые друг от друга, навязанная режиссером в финальных титрах, значения никакого не имеет. Власть над зрителем обретает головокружительное пластическое совершенство, непрерывность режиссерской партитуры, от которой невозможно отлучить взгляд. Для того чтобы виртуальность показать частью реальности, надо быть сверхреалистом. Для того чтобы выдохнуть эту прозрачную, вибрирующую материю на экран, надо знать секреты режиссуры. Когда другим режиссерам «нечего сказать», когда другие бессильны даже в технике стиля, эта картина возмещает отсутствие непредсказуемых смыслов конструктивным мизансценическим даром.

Ким Ки Дук недаром обошел «Палиндромы» Тодда Солондза, представляющего нынешний тип независимого американского кино — интеллектуального, но чересчур рационального. Это к вопросу о том, что сейчас «носят» и что ценят.

История о девочке. Она хочет родить, но делает аборт по настоянию родителей и превращается режиссерской палочкой Солондза в семь персонажей. Они развоплощают ее целокупный образ-характер на разные лица и в разнообразные телесные оболочки — толстые и тонкие, черные и белые, такие-сякие, но под одним именем — Авива, которое читается с обеих сторон одинаково. И означает вечно живое, как «вива», начало. История Авивы складывается в притчу о замкнутом жизненном цикле, за который если и выбираешься, то непременно калечишься. Но главная — неразрешимая — задача упирается в головоломку: как уцелеть в борениях natur'ы viv'ы с Авивой? Сделана эта притча очень смешно — вот что значит сценарий со сдвигом. Жаль, что режиссура умника Солондза проиграла его же сценарной эксцентричности.

Как ни пылить по поводу невдохновенного 61-го Венецианского фестиваля, надо все же признать, что жюри оказалось на высоте и выдало «Золотых львов» трем лучшим картинам этого конкурса, опять проигнорировав нетерпеливые упования итальянцев на победу своих среди чужих. Но патриотические (и политические) решения в Венеции пока не проходят.

АНТОН ДОЛИН

# Сестра моя смерть

Обычно фильмы, подобные четвертой картине испанца Алехандро Аменабара «Море внутри», делаются на заказ. Конечно, речь не о проплаченном заказе какой-либо конкретной организации, а о добровольном, не высказанном вслух, а уловленном в виде флюида заказе так называемого «гражданского общества». В виду имеется гуманитарное сообщество людей, которых объединяют либеральные ценности (собственно, остальным слова «гражданское общество» кажутся нелепым миражем). Аменабар, до сих пор отмеченный призами только на родине, получил Гран-при одного из самых престижных фестивалей — что важно, — «артового» Венецианского, а не откровенно политизированного Берлинского, Хавьер Бардем — второй «Кубок Вольпи» за лучшую мужскую роль по истечении менее чем пяти лет с момента получения первого (за фильм «Пока не наступит ночь»). Вскоре оба были удостоены призов Европейской киноакадемии и «Золотого глобуса» за лучший иноязычный фильм. Есть все шансы на другие трофеи, от национальной «Гойи» (где по числу номинаций Аменабар уже опередил Альмодовара) до «Оскара».

**«Море внутри»** *(Mar adento)*
*Авторы сценария* **Алехандро Аменабар, Матео Гиль**
*Режиссер* **Алехандро Аменабар**
*Оператор* **Хавьер Агирресаробе**
*Художник* **Беньямин Фернандес**
*Звукорежиссер* **Рикардо Стейнберг**
*Композитор* **Алехандро Аменабар**
*В ролях:* **Хавьер Бардем, Белен Руэда, Лола Дуэньяс, Мабель Ривера**
Sociedad General de Cine
**Испания**
**2004**

В заказном фильме предугадать можно все: круг тем, ракурс решения проблем и даже материал. В «Море внутри» тема — эвтаназия, ракурс взгляда на тему — сугубо либеральный (человек должен иметь право на самоопределение во всем, не исключая собственной смерти), а материал, разумеется, реалистический. За основу взята изложенная множеством журналистов да и самим фигурантом (в автобиографических текстах) история Рамона Сампедро. Моряк и ловелас, Рамон получил травму позвоночника,

обездвижившую его на долгие десятилетия: все годы он, сохранивший ясность рассудка и чувство юмора, мечтал об одном — о смерти. Со временем мечта воплотилась в реальность, став серьезным аргументом в пользу легализации эвтаназии. Все это прилежно воспроизвел на экране Аменабар, и за раскрытие темы, бесспорно, заслужил «пятерку».

Точно выписанные диалоги, изобретательные панорамы летающей над живописными пространствами камеры, безупречный кастинг, точный, ритмически выверенный монтаж. Даже уникальное умение блуждать по параллельным мирам сюрреалист Аменабар в своей на этот раз правдивой истории обставил наилучшим образом, сделав важной частью повествования сны главного героя. И музыку, как ведется, написал сам: мелодичную, трогательную, протяжную, с участием волынки, на которой играет всемирно известный Карлос Нуньес.

Однако «Море внутри» — не просто качественная реплика в актуальной общественной дискуссии. Этот как будто извне заказанный проект оказался для двух главных его исполнителей делом глубоко личным, внутренне необходимым, подготовленным предыдущими работами режиссера и артиста.

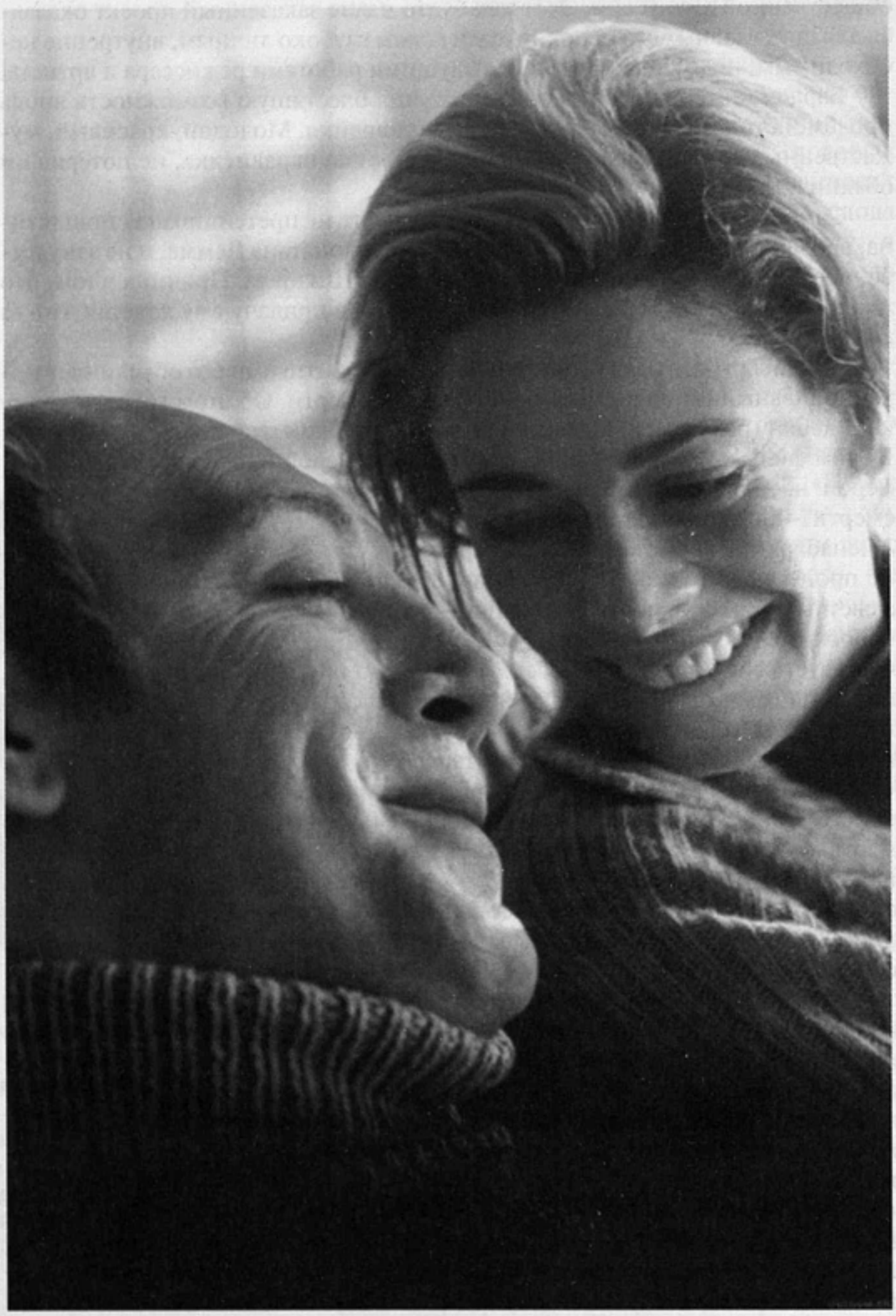
Бардем, актер первоклассный, получил блестящую возможность вновь продемонстрировать мастерство перевоплощения. Молодой, красивый, мужественный, он преобразился в лысого старика паралитика, не потеряв ни обаяния, ни своего лица.

Самое любопытное, что получилась в итоге не претенциозная пошлятина, вроде приснопамятной «Филадельфии» Джонатана Демме, и не занудство, вроде «Пока не наступит ночь» Джулиана Шнабеля. Причина в том, что Аменабару недостаточно нечто *рассказать* — в придачу ему хочется что-то *сказать*.

Аменабар — отнюдь не романтик, но с романтиками его объединяет иррациональный и непреодолимый интерес к смерти. Об этом говорит громкий дебют режиссера, «Диссертация» (в русском варианте — «35-*мм*»). В этом фильме завороженность человека с камерой или человека перед камерой насильственной смертью была лейтмотивом. По сути, состояние смерти — не окончательной, так клинической — описывает и второй фильм Аменабара «Открой глаза». Характерно, что в том запутанном кинофантазме процесс оживания и пробуждения представлен как наихудший кошмар, а светлый финал — почти хэппи энд — заставляет героя броситься с крыши небоскреба навстречу неминуемой смерти. «Другие» — фильм о том, как чувствует себя умерший человек. Аменабара ошибочно считают мистиком, а ведь на самом деле он только и делает, что борется с представлениями о жизни после смерти, которая и в «Других», и в «Открой глаза» оказывается наихудшим наказанием. Давая интервью после венецианской премьеры «Моря внутри», режиссер процитировал понравившееся ему высказывание одного меткого зрителя: «Предыдущий фильм («Другие». — *А.Д.*) был о мертвых, которые хотят превратиться в живых, а этот — о живых, мечтающих умереть». Подмечено верно, но противоречия здесь нет. Если смерть становится не дверью на пути в бесконечно безвыходный Лимб, а просто закономерным финалом, точкой, остановкой, Аменабар приветствует ее как сестру.

Подобного внимания к смерти актер Хавьер Бардем никогда, кажется, не проявлял, но его кандидатура на роль Рамона оказалась идеальной. Испанский секс-символ не может не быть мачо. Важно, однако, другое: давняя и целенаправленная борьба с собственным «мачизмом», которую ведет Бардем. Все по-настоящему значительные его роли опровергали «секс-символическое» клише — и парализованный герой «Живой плоти» Альмодовара, и бородатый лысеющий толстый работяга из «Понедельников под солнцем», и изломанный поэт-слабак из фильма Шнабеля. Но наиболее четко контраст Бардема в жизни и Бардема «при исполнении» явлен именно Аменабаром. В собственных снах Рамон предстает молодым красавцем с обнаженным торсом, в экранной реальности — скукоженным гномом, прико-

ванным к постели. Прекрасная внешность героя — не столько образ из прошлого, сколько слепок с его души, той самой, которая заставляет многочисленных женщин любить его без всякой надежды на физиологический контакт. Внутреннее море прекраснее морей внешних, а красота может быть явлена лишь в области нематериального. Выражением скрытой красоты в фильме становится акт любви одной из спутниц Рамона, помогающей ему покончить с собой. Смерть — апофеоз влечения к нематериальному; показывая это, Бардем и Аменабар предстают почти манихеями, гностиками, последователями катарской доктрины умерщвления плоти во имя бессмертного духа. Можно и так сказать: почти внерелигиозное (во всяком случае, антицерковное) оправдание эвтаназии являет завораживающе мрачное торжество разума (в вольтеровском понимании) над разного рода официозным мракобесием.



«Море внутри»

В «Диссертации» Аменабар обличал тех, кто посягает на жизнь, будучи ослеплен своим идеализмом: почти «Преступление и наказание». Герой «Моря внутри» — уже не Раскольников, а инженер Кириллов из «Бесов», веривший в царство справедливости на земле, к которому приведет одно сознательное самоубийство. Убить другого — преступление, убить себя — освобождение. Кириллов, впрочем, потерпел крах: глубоко верующий Достоевский не дал ему победить. Мечущийся между агностицизмом и гностицизмом Аменабар, похоже, далек от традиционного христианства, и потому его Рамон умирает счастливым, в надежде облагодетельствовать многочисленных своих последователей.

Жизнь Рамона, как и событийная канва фильма, пуста и бессодержательна, подобно тягостно-благостной волынке, звучащей на заднем плане. Одухотворяет эту пустоту лишь деятельная, творческая, сознательная воля к смерти, разбавляющая пресную реальность так же, как любимые Рамоном арии Вагнера и Пуччини разбавляют бесцветную, хотя и симпатичную музыку Аменабара (похоже, режиссер оказался достаточно самокритичным, чтобы намеренно добиваться этого контраста). Так смотришь и ждешь, когда же волынка замолчит, чтобы без привычной горечи, с наслаждением растягивая слова, произнести последнюю гамлетовскую реплику: дальше — тишина.

АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР

# Жизнь как смертельная болезнь

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПЕТР ШЕПОТИННИК

**Петр Шепотинник.** У меня возникло странное ощущение, когда в момент финальных титров зал зааплодировал. В сущности, все зааплодировали... смерти — как окончательному трагическому выбору героя фильма «Море внутри».

**Алехандро Аменабар.** Аплодируют ли люди смерти? Нет, думаю, они все-таки аплодируют жизни. Жизнь заканчивается смертью, а смерть — своего рода продолжение жизни, это две составляющие единого процесса. Полагаю, когда фильм заканчивается, зрители испытывают нечто вроде катарсиса. Они аплодируют жизни, в упор глядя на смерть.

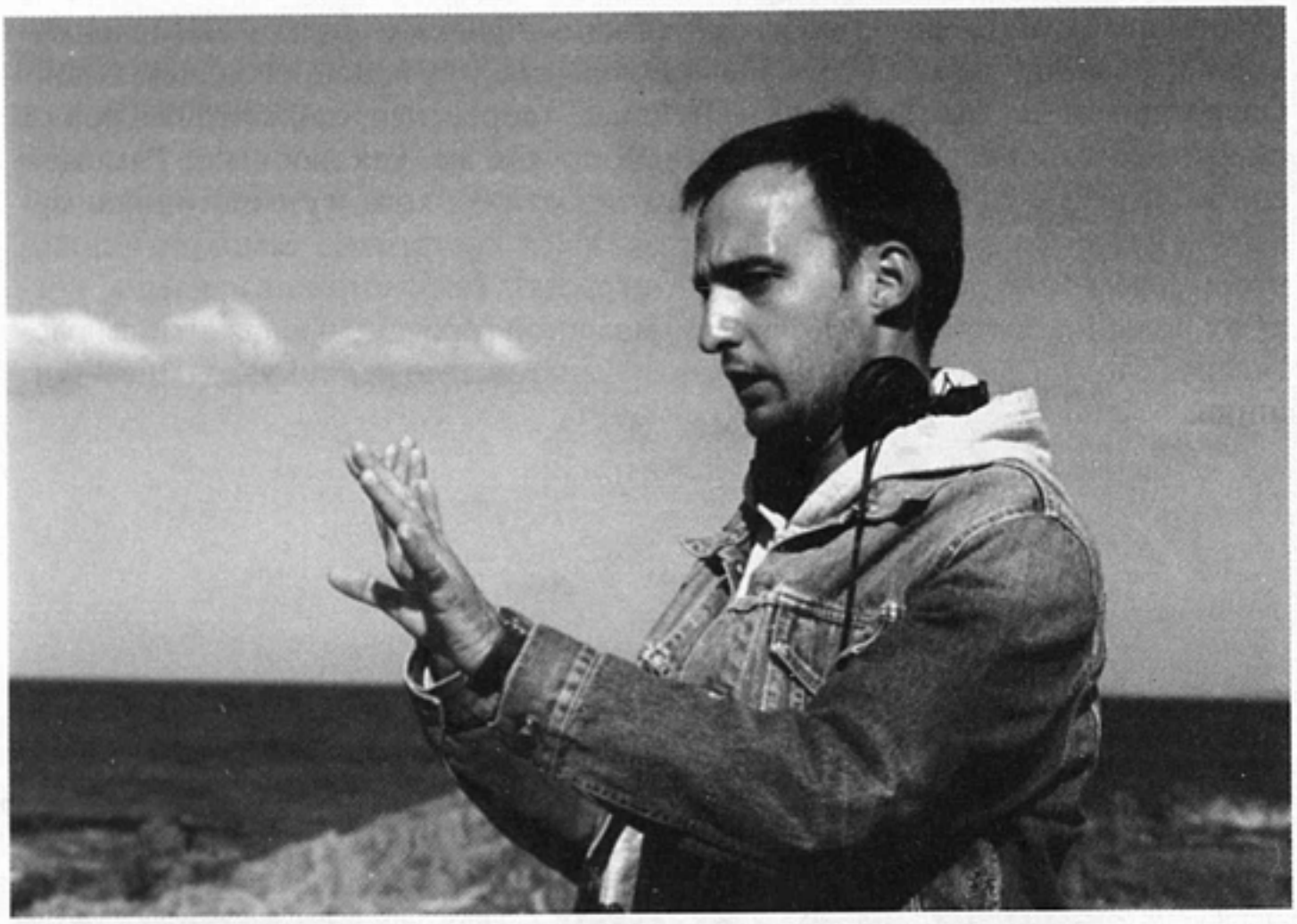
**Петр Шепотинник.** Вы как-то себя специально готовили к этой картине, ведь все-таки речь идет о ситуации абсолютно исключительной? Человек выбирает смерть...

**Алехандро Аменабар.** Я бы не сказал, что мне потребовалась какая-то особая духовная подготовка. Мне нравится размышлять над разными проблемами, и смерть — одна из них. Она делает всех нас одинаковыми. Не потому, что все мы умрем, но потому, что все мы в жизни так или иначе столкнемся со смертью. Так почему бы не говорить об этом? Я просто об этом размышляю. Я все время помню об этом. И прислушиваюсь к тому, что говорит мне об этом моя совесть.

**Петр Шепотинник.** Для вас после работы над фильмом остался решенным вопрос, почему же герой все-таки пытается умереть?

**Алехандро Аменабар.** Нам не дано это знать точно. Такова его позиция, и

он настаивает на ней, ведь для него его существование — не жизнь, из-за своего недуга он лишен человеческого достоинства, он постоянно говорит себе: я не хочу влюбляться, я хочу одного — умереть. Думаю, что если бы я сам оказался в такой ситуации, я, возможно, и не захотел бы умереть, а попытался бы жить дальше, каковы бы ни были обстоятельства. Вопрос в том, должны ли мы способствовать уходу человека из жизни, можем ли разрешить ему уйти? Социум сориентирован на то, чтобы продлевать любую жизнь любого человека, даже заставлять людей жить. Но в случае с нашим героем это безумие, поскольку в течение тридцати лет человек думает толь-



Алехандро Аменабар

ко об одном: как расстаться с той жизнью, какую он вынужден вести. И в своем выборе он очень рационален.

**Петр Шепотинник.** Что нового вы узнали о себе, снимая фильм о Рамоне?

**Алехандро Аменабар.** Я думаю, это была не только работа над фильмом, но и жизненный опыт. Я научился жить в постоянном контакте со смертью, принимать ее, говорить о ней. Большинство людей не хотят думать о смерти, но это хорошо: говорить о ней — значит, быть готовым к уходу.

**Петр Шепотинник.** Фильм при всей его гнетущей фактуре оставляет ощущение легкости...

**Алехандро Аменабар.** Чем больше мы говорили о смерти, тем больше мы пытались говорить о жизни. И заставлял нас думать о жизни именно он, Рамон. Он говорит нам: я собираюсь умереть, если не хотите, не следуйте за мной, но, пожалуйста, дайте мне сделать то, что я хочу. Чем более явственно я это ощущал, тем более живым я себя чувствовал. Это должно было отразиться в картине. Поэтому, полагаю, не случайно в фильме есть не только наши страхи, но еще и юмор, и эротизм — много различных эмоций. У нас всегда возникают смешанные чувства, когда мы кого-то теряем: мы сталкиваемся со смертью и одновременно с новой силой ощущаем жизнь.

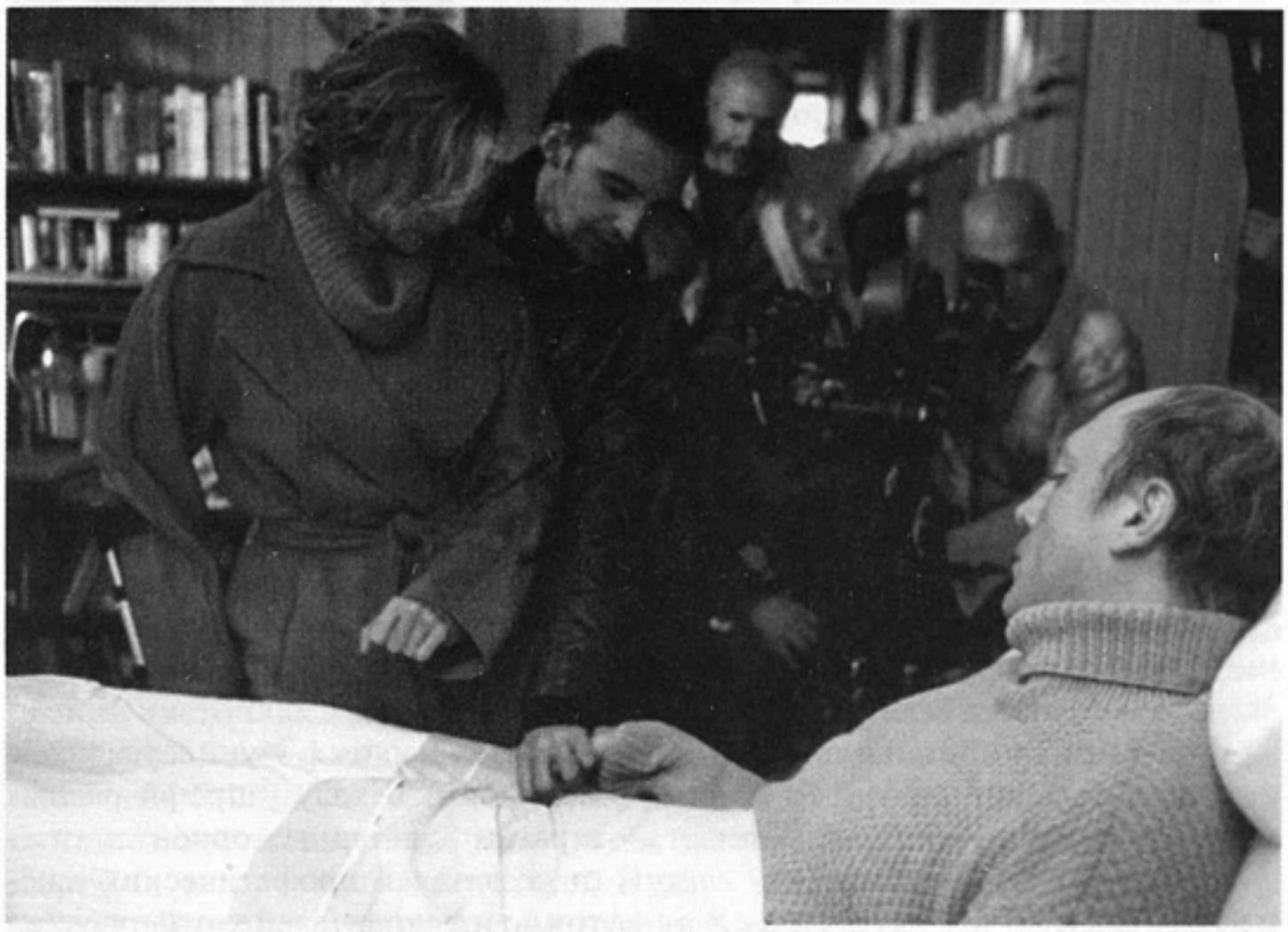
**Петр Шепотинник.** Как вы считаете, есть ли разница между эвтаназией и самоубийством?

**Алехандро Аменабар.** Да, разница есть. Эвтаназия означает спокойную смерть, заботу об умирающем. В случае же самоубийства человек остается один на один с собой. Это очень деликатный вопрос.

**Петр Шепотинник.** Насколько мне известно, «Море внутри» вызвало в Испании большие споры.

**Алехандро Аменабар.** Я на это рассчитывал, рассчитывал на интеллектуальный шок. На самом деле для меня вопрос не настолько ясен, чтобы я мог сказать с определенностью: хорошо, давайте узаконим эвтаназию. Наверное, должны существовать какие-то ограничения. Ведь мы говорим о самом важном — о жизни и смерти. Мы должны быть абсолютно уверенными в том, что в результате эвтаназии мы содействуем добру, а не злу. А это психологически непросто. И при этом мы должны не терять ощущение, что оказываем помощь таким людям, как Рамон.

**Петр Шепотинник.** О чем бы вы спросили Рамона, будь он жив сегодня?



На съемках фильма «Море внутри»

**Алехандро Аменабар.** Не знаю. Те, кто его знал, рассказывают, что всякого, кто оказывался в его комнате, он умел заставить говорить, даже тех, кому не хотелось рассуждать на столь болезненные темы. У него в этом смысле был многолетний горький опыт. Он знал, как заставить человека заговорить. Так что, наверное, он задавал бы мне те же самые вопросы, которые я собирался задать ему.

**Петр Шепотинник.** А вам не довелось прочитать книгу русскоязычного испанца Рубена Давида Гонсалеса Гальего «Черное на белом»? Она рассказывает примерно о том же — о жизни парализованного подростка, выросшего в советском детском доме, но содержит прямо противоположные выводы.

**Алехандро Аменабар.** Я слышал о ней, но еще не читал. Как только появится перевод на испанский, прочту сразу, непременно.

*Венеция, сентябрь 2004 года*

*В работе над материалом принимали участие Ася Колодижнер и Мария Теракопян*

СЕРГЕЙ АНАШКИН

# Маршрут и пристанище

**Стиль всегда опасен, он может стать тюрьмой для художника, камерой с зеркальными стенами, которые снова и снова отражают тебя самого… Творец — тот, кому есть что сказать и кто знает, как это выразить на своем собственном языке, кто внутри этого языка находит силы стать стражником тюрьмы, а не пленником.**

***Вим Вендерс***

**«Пустой дом»** ***(Bin jip / 3-Iron)***
*Автор сценария и режиссер* **Ким Ки Дук**
*Оператор* **Йан Сын Бек**
*Художник* **Йоо Йин Мо**
*Композитор* **Слвьян**
*В ролях:* **Ли Сын Йон, Йе Хее и другие**
Kim Ki-duk film при участии Cineclick Asia
**Республика Корея**
**2004**

«Дорога» и «дом» — универсальные метафоры. В ходу у профи разных стран и культурных ориентаций — от создателей профетических текстов до изготовителей коммерческой рекламы и музыкального видео. В зазор между двумя словами вмещается вся жизнь человека. Путь — движение, перемены. Процесс становления и угасания личности. Поэтапное постижение истины, наконец. Дом — вожделенная точка возврата, убежище от бурь и невзгод, уютная статика частного тыла. В религиозном контексте — нередко образ истинной, надмирной реальности («И когда смерть придет, ты как ребенок будешь, что радостно в отцовский дом вернулся», — сказано в одной из тибетских поэм). Для своего новейшего опуса предусмотрительный Ким Ки Дук арендует сразу оба мотива. Есть и неприкаянный герой. Странник, для которого существовать — значит перемещаться. Судя по обмолвкам «вторящих» персонажей, Тэ Сук в свой срок закончил колледж (перекати-поле, а не голь перекатная!). Но по какой-то причине стандартам социализации, встраиванию в обще-

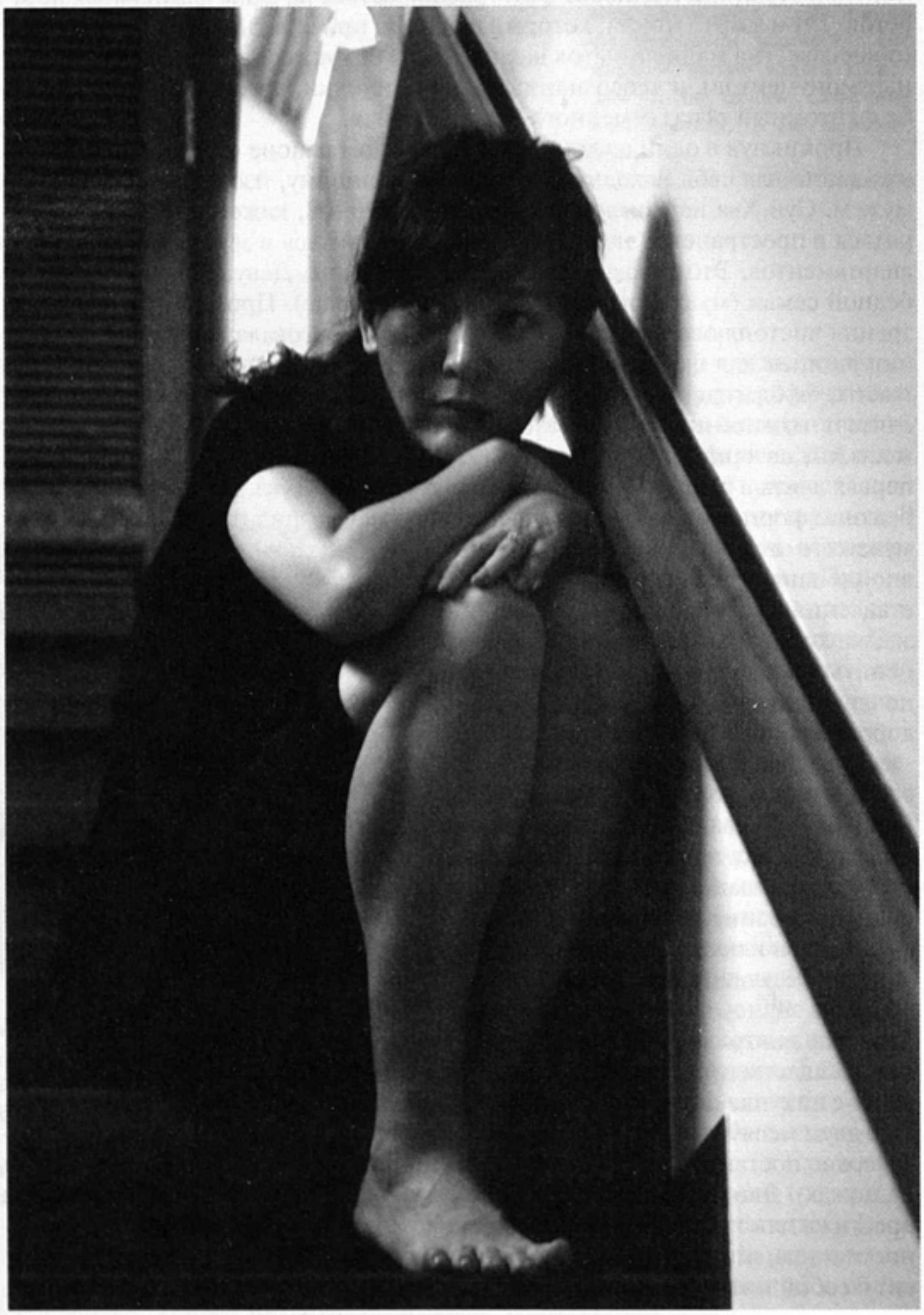
ственную пирамиду он предпочел долю бесприютного странника. Похоже, в его жизнь вторгся некий разрушительный катаклизм: гибель близких, к примеру. Но об этом можно только гадать — автор не дает поступкам однозначных обоснований. Одна из улик: наткнувшись однажды на мертвеца, герой хоронит его в соответствии с традиционным обрядом (он знает, как обращаться с покойником). Колеся на мотоцикле по городам страны, путник находит пустующие жилища, обустраивается в чужих интерьерах, приватных пространствах. Для привала сгодится и квартира в доходном доме, и старая фанза, и буржуйский особняк. Отсутствие или наличие хозяев он проверяет весьма остроумным способом: прикрепляет к замочным скважинам рекламные флайеры и листовки. Если бумажку не тронули, стоит воспользоваться отмычкой. Незваный гость стирает хозяйское белье, чинит домашние механизмы. Действия его можно трактовать двояко — как благодарность за приют (сходным образом поступил бы чужак, покидая таежную заимку) и как замещение реальных межличностных контактов. Не случайно молодой странник так любит фотографироваться на фоне фамильных портретов. Тут и азарт туриста, который пытается присвоить ауру памятных мест (общеизвестна мания азиатов щелкать себя без устали на фоне прославленных монументов), и неосознанный жест одиночки, который создает для себя фантомный образ семейного благоденствия.

Проникнув в один из домов (в престижном районе столицы), герой неожиданно для себя находит там молодую женщину, избитую собственным мужем. Сун Хва надломлена тиранией супруга. И, кажется, не прочь затеряться в пространстве элитных хором, раствориться в закоулках шикарных апартаментов. Этот брак — заведомый мезальянс. Девушка происходит из бедной семьи (муж посылает деньги тестю и теще). Прошлое ее — с точки зрения чистоплюев-ханжей — небезупречно. Торговала своим телом: была натурщицей для фотосерий ню. Супруг, преуспевающий бизнесмен, ощущает себя благодетелем (вытянул из низов и из пучины порока), а потому считает возможным навязывать «собственной женщине» личную волю и жесткий, авторитарный контроль. Нужно заметить, что «Пустой дом» — первая лента в обширной фильмографии Ким Ки Дука, где он обращается к реалиям формального брака. И рисует его как инвариант рабства, как сферу мужского доминирования. Впрочем, ролевой расклад в горе-семействе вполне вписывается в национальный поведенческий стереотип. По представлениям корейцев, муж — стопроцентный глава семьи. Он — добытчик, задача которого обеспечить супругу-домохозяйку. Иждивенке же надлежит ценить заботу супруга, быть покладистой и эго свое смирять. Сун Хва предпочла пассивную форму протеста: замкнулась, ушла в себя. Укрывшись за добровольной немотой, прервала вербальный контакт с миром.

Одиночка встречает свою пару. Двух отщепенцев, двух непутевых персон, естественно, тянет друг к другу. Парень отбивает женщину у супруга. Отбивает в буквальном значении слова, расправляясь с домашним тираном серией точных подач. В ход идет инвентарь для гольфа: грозный хозяин особняка оказался весьма уязвимой мишенью. Любопытно, что международное название фильма — «3-Iron». «3-Iron» — маркировка одной из четырнадцати клюшек, входящих в набор для игры в гольф. Дорогая игрушка, элитная безделица, даже завзятые гольфисты используют ее лишь время от времени. Ясно, что этот предмет не случайно попал в заглавие фильма. Клюшка для гольфа — своеобразный фетиш, знак социального преуспевания, общественного успеха. Спорт для избранных, забава хозяев жизни! (В 90-е покупка полного набора инвентаря обходилась в сумму, эквивалентную двум месячным зарплатам столичного служащего.) Возможно, 3-Iron — реверанс постановщика в сторону феминисток (с которыми прежде он был на ножах). Явный фаллократический символ, один из ключевых атрибутов престижа для представителей господствующего пола и класса. Нет случайности в том, что раздолбай Тэ Сук не просто уводит жену у буржуя, он уносит с собой и «волшебный предмет», свидетельство власти и превосходства.

Известно, впрочем, что суперэлитный спорт приобрел в странах Дальнего Востока специфическую национальную окраску. Многие гольфисты предпочитают одиночные партии, которые становятся для них способом изживания стрессов, концентрации внутренней энергии, функциональным аналогом медитаций или практики боевых искусств.

Соревновательность отходит на задний план, на первом — созерцательность, слияние с самоценным ходом игры. Тэ Сук — один из таких чудаков. Досуг он посвящает отработке удара: сделав дырку в мяче, крепит проволокой к фонарным столбам или к стволам деревьев и бьет по нему сплеча. Удовольствие дарит процесс, а не призовой результат. На протяжении всей картины режиссер то и дело возвращается к рефренному мотиву, варьируя функции заглавного предмета, пресловутой клюшки 3-Iron. Инвентарь для гольфа может быть орудием расправы, забавой (мячик на привязи — сам по себе гэг и троп), инструментом судьбы. Наступает момент, когда шарик



«Пустой дом»

срывается с проволоки и, пробив лобовое стекло, ранит случайного автомобилиста. Тот оказался в недолжном месте в недобрый час. Ближе к финалу герой затевает игру в воображаемый гольф — уже без мяча и без клюшки. Жест-коан, поступок во вкусе дзэнских софизмов.

Тэ Сук и Сун Хва понимают друг друга без слов. Отныне они путешествуют вместе, находя в пустующих жилищах временное пристанище. Интерьеры квартир, улики, оставленные их непрошеными обитателями, позволяют режиссеру продемонстрировать различные семантические оттенки фразы «семейный союз». Взаимное равнодушие или ревнивая подозрительность — вот его явные доминанты. Но (в кои-то веки!) Ким Ки Дук предъявляет альтернативу торжествующей дисгармонии. Он приводит героев в старенький домик, где, блюдя заветы традиции, обитает счастливая молодая семья. Буддийской божнице уютно в соседстве с портретом супругов (облаченных, кстати, в старосветские одеяния) — их лица излучают неподдельную радость и благодать. Появляются путники и в обиталищах одиночек: в логове закоренелого холостяка и в квартирке пожилого вдовца. Модный фотограф повесил на стену громадный портрет обнаженной Сун Хва. Похоже, что для него она была не только обычной натурщицей. Пытаясь переиначить прошлое, девушка разрывает фото на мелкие куски, а потом рекомбинирует фрагменты, превращая фигуративное изображение в подобие зыбкой абстракции.

Но социум все равно пытается подмять под себя отщепенцев: полиция арестовывает обоих беглецов. В последней трети картины происходит заметный ритмический сбой, события убыстряют ход (как будто прокручены на «промотке»). В бытовуху вторгается элемент мистики. Сун Хва насильно возвращают в семью. Тэ Сука сажают за решетку. Оскорбленный супруг, подкупив продажных стражей порядка, расправляется с обидчиком (конечно же, пустив в ход мячи и клюшку для гольфа). Все, что происходит далее, можно счесть реальным, а можно воображаемым (угасающее сознание героя продуцирует ментальные миражи). В своих прежних картинах Ким Ки Дук любил устраивать фабульные развилки, логические западни: сюжет его лент — совокупность всех толкований. Оказавшись в тюрьме, Тэ Сук начинает самостоятельно постигать приемы эзотерических практик (гольф без мяча и клюшки — первый, начальный шаг). Он достигает зримого совершенства в магической мимикрии: по собственной воле способен делаться неразличимым для посторонних глаз. Выйдя на волю, он мстит супостатам не менее жестко и изощренно, чем герой раннего фильма Кима «Реальный вымысел».

«Пустой дом» похож и, вместе с тем, не похож на прежние ленты Кима[1]. Режиссер сохраняет верность излюбленным маскам-амплуа. Новые «преступник» и «шлюха» продолжают вереницу изгоев и бунтарей, бросивших вызов общественным нормам. Мотив немоты (отказа от вербальных способов общения) как образ разлада с суетным миром уже возникал в «Острове», в «Плохом парне». А также в фильме «Весна, лето, осень зима... и снова весна», где приобрел иное значение: немота оказалась ступенькой в процессе самопознания (в духе практик буддийского исихазма). Этот мотив — в обеих своих разновидностях — проявил себя и в «Пустом доме». Тэ Сук за весь фильм не произносит ни единого слова. А для Сун Хва речь — лишь «вербальная маска». Нужна, чтобы скрыть побуждения и эмоции, а не для того, чтобы выявить их.

Рецензенты, писавшие о «Пустом доме», обращали внимание на связь картины с традицией ранней комической (с Чаплином, например). Ким Ки Дук, однако, еще в первых лентах проявил себя как завзятый гэгмен: шоковые аттракционы, вроде заглатывания рыболовных крючков, имеют явный

[1] Разбор ранних фильмов режиссера см.: А н а ш к и н С. Ким Ки Дук: реванш изгоя. — В сб.: «Чужие» среди «своих». Глобализация и межкультурная диффузия в современном кино. СПб., 2004.

комедийный генезис. Обиходные предметы то и дело выступают в не свойственной им функции. Как клюшка для гольфа, что сделалась средством сведения счетов (заменив револьвер, клинок или бейсбольную биту). Темпоритм «Пустого дома» замедлен и вяловат в сравнении с дерзким драйвом, характерным для прежних работ режиссера. Но это парадоксальным образом подчеркивает гэговую природу кинематографа Ким Ки Дука. Когда тебя забывают оглоушивать, огорошивать, удивлять — есть время вглядеться в «строение фильма». Насилие в картине имеется, но дается оно короткими всплесками, в гомеопатических дозах. Автор теперь пренебрегает шокирующими эффектами. Или находит для их демонстрации компромиссные решения. Побывав в одной из квартир, Тэ Сук чинит игрушечный револьвер. Когда хозяева возвращаются восвояси, малолетний пострел целится в глаз своей истеричной мамаше. Звук выстрела, монтажная склейка (начинается другой эпизод). Инцидент остался за кадром.

В новом опусе Ким Ки Дук впервые разрывает симбиоз агрессии и страсти («бьет — значит, любит»), ставший фирменным парадоксом его лент. Герои картины Тэ Сук и Сун Хва вправду любят друг друга, но в проявлениях чувств обходятся без лишнего экстрима. Посредством рукоприкладства выражает себя только супруг Сун Хва, эгоцентричный самец-собственник, персонаж, в сущности, не слишком-то симпатичный. Финал, где муж, жена и незримый любовник образуют вполне гармоничное трио, может быть понят, как благостный хэппи энд. Впрочем, в прощальном кадре режиссер приготовил некий подвох: Сун Хва обнимает Тэ Сука, который прислонился спиною к стене. Монтажная склейка — в кадре мужчины нет, только женщина и ровная плоскость. Герой не просто незрим, он еще и бесплотен. Как фантом, как иллюзия, как ускользающий сон.

В «Пустом доме» бросается в глаза и отказ Кима от явной конфронтации с миром (социумом). Для строптивой Сун Хва лицемерие становится стратегией выживания. Прервав игру в молчанку, она заявляет ненавистному мужу, что любит его.

Мимикрия, а вовсе не бунт выдается в картине за благо.

Означает ли это, что сам режиссер решил остепениться и прекратить бузу? Что предпочел свыкнуться с общественными условностями, которые некогда так яростно порицал? Было бы жаль, если бы бунтарь-анархист переродился в оппортуниста. В кутюрье пикантных историй а-ля господин Озон. Было бы обидно, если бы корейский автор пошел на поводу у европейских продюсеров и фестивальных функционеров, поощряющих этот творческий дрейф. Ясно одно: Ким Ки Дуку стало тесно в рамках своей темы и своего стиля. «Кризис среднего возраста» — закономерная режиссерская хворь. Болезнь становления (благотворная, к несчастью, не для всякого индивида).

СТАС ТЫРКИН



# Тоска Веры Дрейк

Как известно, новую картину Майка Ли отсеяли из официальной программы последнего Каннского фестиваля. Режиссер не простил обиды и, получая в Венеции «Золотого льва», злорадно поблагодарил Канн, для которого «Вера Дрейк» оказалась недостаточно хороша. Язвительность этих слов была ясна всем, кто имел удовольствие в полном объеме оценить каннскую селекцию 2004 года. Картина Майка Ли пусть и не открыла новых рубежей в творчестве выдающегося английского мастера (что для многих уважаемых западных изданий, кстати сказать, пункт дискуссионный), но подтвердила высочайшее качество его режиссуры. Дорогого стоит и актерская работа Имелды Стонтон, полностью, без зазора сросшейся со своей героиней. Когда актриса вышла за «Кубком Вольпи» на сцену театра «Ла Фениче» в платье от, кажется, Вивьен Вествуд, мало кто из присутствующих поверил, что именно эта цветущая дама сыграла пожилую Веру Дрейк. В общем, при любом конкурсном раскладе ни фильм, ни работу в нем Стонтон нельзя было не заметить, что сделало озабоченное проблемами геополитики каннское руководство.

...Имя женщины, вынесенное в заглавие картины, рискует стать нарицательным. Заботливая жена и мать, добросовестная уборщица в богатых домах, она без устали драит полы и фамильную бронзу, обстирывает и обихаживает своих нанимателей не только для заработка, но и по зову сердца, проявляет заботу как об окрестных инвалидах, так и о членах собственной семьи — не менее положительном супруге, крепко стоящем на ногах сыне и крайне неуверенной в себе дочери. «Сливовый пудинг, а не женщина»,

**«Вера Дрейк»** *(Vera Drake)*
*Автор сценария и режиссер* **Майк Ли**
*Оператор* **Дик Поуп**
*Художник* **Ив Стюарт**
*Композитор* **Эндрю Диксон**
*Звукорежиссер* **Найджел Стоун**
*В ролях:* **Имелда Стонтон, Фил Дэвис, Эдриан Скарборо, Дэниел Мэйз, Алекс Келли и другие**
Thin Man Films
**Великобритания**
**2004**

как выразился один растроганный западный рецензент. Вера Дрейк — из той выведшейся породы людей, которым жизненно важно ощущать свою необходимость для других. Быстро и качественно удовлетворяя разнообразные потребности ближних, она пребывает в нездешней гармонии с внешним миром (несмотря на всю драматичность жизни в послевоенные годы) и чрезвычайном довольстве самой собой. Но не только поденщина с тряпкой в руке наполняет смыслом гордое существование незаметной незаменимой Веры Дрейк. Раз или два в неделю она отправляется на черный рынок, где торговка дефицитным сахаром Лили жалует ее поручениями,

«Вера Дрейк»

выполнение которых — суть продолжение бескорыстных подвигов Веры Дрейк.

Закон о запрете абортов был принят в Англии в далеком 1861 году и не пересматривался до 1967-го, что, разумеется, нисколько не мешало состоятельным леди делать их по мере необходимости. Все, что для этого требовалось, — 150 фунтов стерлингов и справка психиатра о невменяемости пациентки (как действовала «система», объясняется на примере девушки из семьи, в доме которой убирает героиня). Но и о том, и о другом могут лишь мечтать молодые соседки Веры по лондонским рабочим кварталам. Одну изнасиловал отчим, другая еще не вышла из школьного возраста, у третьей уже семеро по лавкам... У залетевших бедных крошек выбор один: либо наложить на себя руки, либо позвать на помощь маленькую Веру Дрейк, помимо всех остальных своих добродетелей еще и мастерицу подпольных абортов. Девушки, понятно, выбирают Веру, и та сноровисто выручает их на дому при помощи щелочного мыла, горячей воды и дезинфицирующих средств. В скальпеле, вилке или спице нужды нет, как и в среднем медицинском образовании. Вековой метод ни разу не подводил, выкидыш гарантирован, жалоб пока не поступало, и Вера Дрейк счастлива. Стоимость операции — 2 фунта 2 шиллинга (почувствуйте разницу), но и о них она ни сном ни духом не знает — деньги прикарманивает подлая Лили.

Майк Ли умело проходит по лезвию бритвы: его повесть о неподкупном и наивном «золотом сердце», из доброты преступающем законы общества, не вызвала бы ничего, кроме циничной ухмылки, не добейся он полного сочувствия своей героине. «Мы не то чтобы так уж идентифицируемся с персонажами, — пишет знаменитый критик Роджер Иберт, — просто фильм спокойно и уверенно «включает», вбирает нас». Он же считает, что никогда

метод Ли не работал лучше, чем в новой картине. Метод Ли — это запуск в производство без сценария и кропотливая многомесячная подготовительная работа с актерами, разминающими характеры своих будущих персонажей. На основе углубленных социологических исследований по теме и накопленных в процессе бесконечных репетиций-импровизаций актерских подробностей пишется сценарий, который потом разыгрывается перед камерой — уже точно по написанному, без всяких вольностей и отклонений. В этом одно из отличий метода Майка Ли от так же опиравшейся на импровизацию техники «Догмы». У Ли свой способ приближения к персонажам,

«Вера Дрейк»

«включения» зрителя в их каждодневную рутину, смех и слезы, секреты и обманы. Ему не нужны для этого трясущиеся цифровые камеры и зернистое изображение под хоум-видео.

Можно сказать, что «Вера Дрейк» — своего рода ответ английского режиссера последним мизантропическим тестам Ларса фон Триера. «Золотые сердца» героинь мятущегося датчанина разбивались о непрошибаемую черствость среды, а подлость «маленьких людей» была столь всесокрушающей, что побуждала протагонистку «Догвиля» презреть человеколюбие, взяться за оружие и истребить этих исковерканных жизнью, не поддающихся перевоспитанию безобразников, в том числе и детей. Все персонажи «Веры Дрейк», за исключением разве что практичной Лили, — добрые, хорошие простые люди. И «золотое сердце» миссис Дрейк решительно не одиноко в теплом мирке «типичных представителей» невысокого лондонского сословия с их незапоминающимися лицами. Разбивает это сердце вовсе не низость ближних: даже нарушивший гармонию уютного мирка полицейский инспектор — вполне деликатное, многое понимающее, полное сочувствия к Вере человеческое существо. Виной всему — несчастливое стечение обстоятельств (одна из девушек чуть не умерла после сделанного Верой аборта) и несовершенство государственного устройства — судебной системы и законов, которым традиционно нет дела до каких-либо нюансов существования небогатого человека.

Кульминация фильма — сцена, в которой две жизни Веры Дрейк, открытая и тайная, наконец совмещаются. Происходит это, когда вся семья в сборе, за чашкой чая. Вот-вот даст всходы бережно взращиваемое Верой знакомство ее робкой некрасивой дочери Этель, работницы на заводе электроламповых изделий, с красноролжим ветераном войны Рэгом. Резкий

стук в дверь — и конец идиллии, конец матриархата в этом семействе. «Кадр с замершим лицом Стонтон в момент, когда в ее дверь стучат, я унесу с собой в могилу», — клянется один британский рецензент. Выжимая максимальный драматический эффект из ситуации, которая в руках менее тонкого режиссера могла бы обернуться чистейшим опереточным фарсом («Ваша жена и мать — преступница!!!»), Ли сохраняет немногословное режиссерское достоинство, благородство и великодушие. Поэтому так трогает короткая сцена, в которой Вера на ушко признается мужу в причинах, приведших в их дом полицию, и в его глазах мы читаем любовь, ужас и потрясение.

Месседж новой картины Майка Ли — вовсе не в подаче голоса за или против абортов, а в доказательстве нестареющей истины, что есть на свете стопроцентно хорошие, чистые, честные люди, готовые всегда помочь, всех простить и признать вину (которой в случае Веры, в общем, нет)... Что бедность вовсе не обязательно рождает озлобленность и ожесточение. Моральная дилемма касательно права женщины погубить зародившуюся жизнь, вероятно, никогда не будет разрешена однозначно. Посмотрите новый научно-популярный французский блокбастер «Генезис», где при помощи уникальных технических ухищрений продемонстрированы процесс вызревания человеческого эмбриона и неразрывная связь его с историей мироздания, — и вы ощутите себя самым косным из служителей Ватикана или политических деятелей с юга США. Не решив одну проблему, человечество — со свойственным ему легкомыслием — ринулось решать другую. Что моральнее — отнять жизнь у ни о чем не подозревающего зародыша или у престарелого, неизлечимо больного человека, в здравом уме и трезвой памяти призывающего смерть? Действие «Веры Дрейк» не могло бы развернуться в наши дни, в отличие от еще одной триумфальной венецианской картины — «Море внутри» Алехандро Аменабара (симметричное Гран-при жюри и «Кубок Вольпи» Хавьеру Бардему за лучшую мужскую роль) — жизнеутверждающей драмы о праве человека на эвтаназию.

В финальных титрах «Веры Дрейк» Ли благодарит своего отца, некогда фельдшера в маленьком британском городке. Выйдя на пенсию, он рассказал сыну, что частенько по просьбе умирающих стариков угощал их напоследок смертельной дозой морфия. К немалому, надо сказать, облегчению обреченных. Верный клятве Гиппократа, врач-убийца мог бы стать героем куда более острой по нынешним временам психологической драмы. Только поставит ее наверняка не Майк Ли, режиссер, всеми силами обходящий всякую провокативность.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

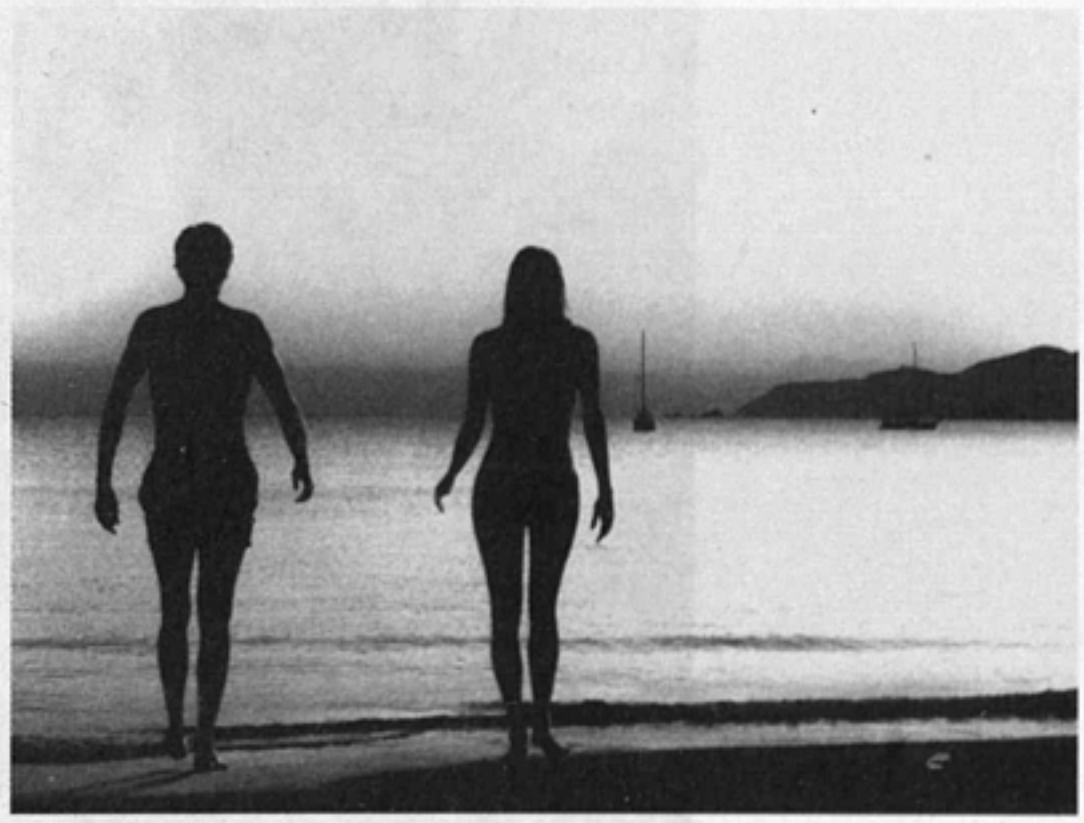


# Ускользающая женственность

Арифметика названия означает, что в фильме пять эпизодов из жизни двоих — Марион и Жиля. Эпизоды ключевые для отношений супружеской пары: знакомство на морском курорте и сближение, свадьба и неудачная брачная ночь, рождение ребенка, взаимное отчуждение, развод... И хотя это не первый фильм Озона, так или иначе связанный с деградацией семьи, впервые режиссер берет столь банальные ситуации, отнюдь не пытаясь преломить реальность через гротеск. Почти в каждой его картине кого-то убивают — здесь нет и этого.

Несомненно, «5x2» — самый французский фильм Озона, ибо сделан в традиции рационалистического любовного романа. В кино этот жанр развивали многие, в данном случае уместно вспомнить «Супружескую жизнь» Андре Кайата, которую можно было бы назвать «2x2»: режиссер предлагал две версии семейного конфликта, одну — с точки зрения мужа, другую — с позиции жены. И это тоже странно: провокатор и стилист Озон вдруг предстает в облике психологического реалиста.

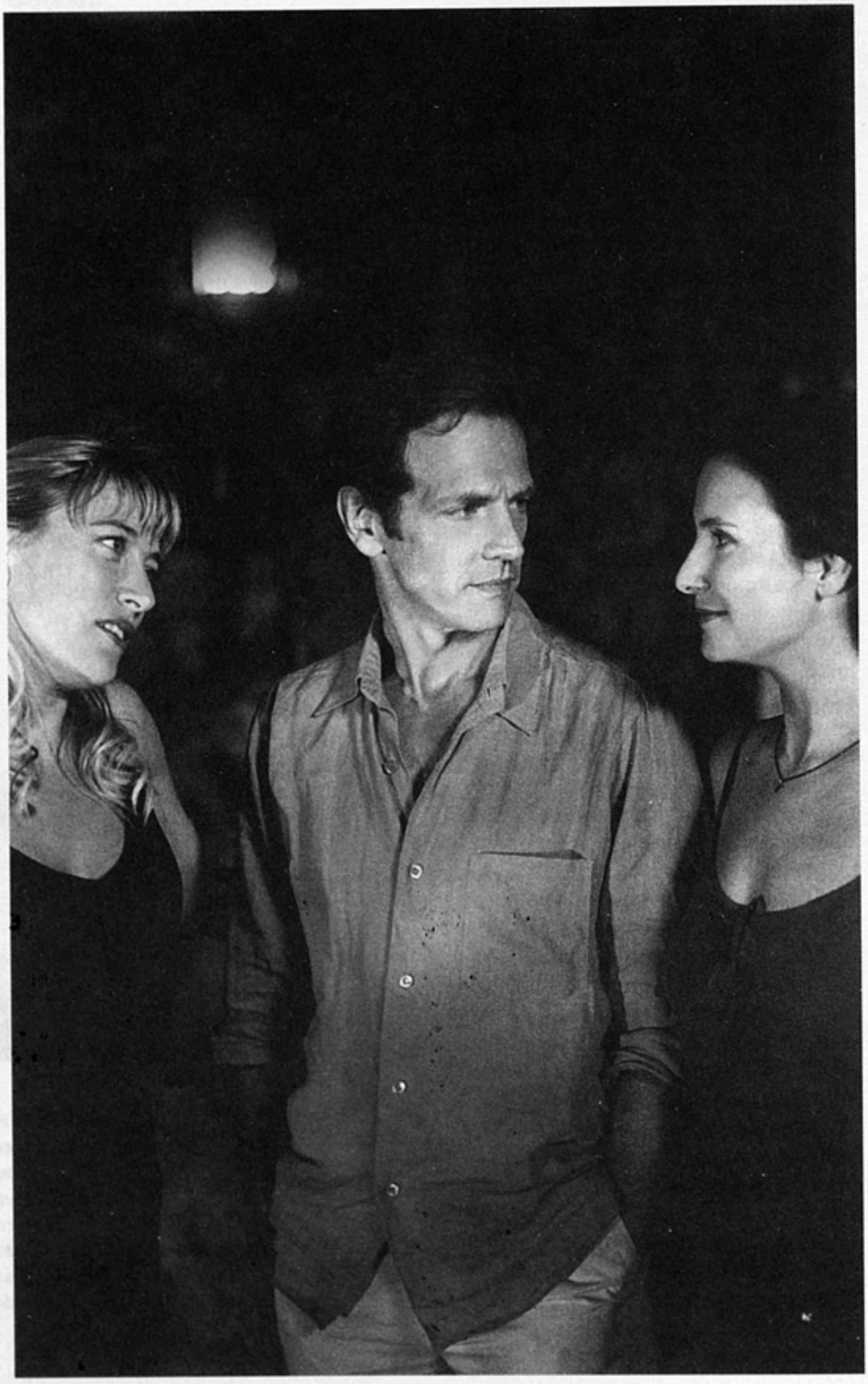
Более того, фильм откровенно бергмановский. Он начинается с буквальной цитаты: как в «Сценах из супружеской жизни», герой с героиней со сладострастным отчаянием, словно Адам и Ева после грехопадения, занимаются любовью сразу после развода. Наконец, чтобы уж покончить с влияниями и цитатами, приходится вспомнить «Необратимость» Гаспара Ноэ, поскольку эпизоды смонтированы Озоном в обратном хронологии порядке и между ними — существенные временны́е перерывы (сам режиссер ссылается на другой вдохновивший его фильм, где использо-



**«5x2»** ***(5x2, Cing fois deux)***
*Автор сценария и режиссер* **Франсуа Озон**
*Оператор* **Йорик Ле Со**
*Художник* **Катя Уископ**
*Композитор* **Филипп Ромби**
*В ролях:* **Валерия Бруни-Тедески, Стефан Фресс, Франсуаза Фабиан и другие**
Fidelité, France 2 Cinéma
**Франция**
**2004**

ван похожий принцип — «Две подруги» Джейн Кэмпион). Впрочем, именно этот принцип, как мы увидим, обособляет метод Озона от традиции психологического кино.

Не произведший шума на фестивалях, «5x2» был довольно кисло встречен и многими критиками, которые констатировали, что Озон потерял дыхание, сделал банальное и подражательное кино на тему отношений между мужчиной и женщиной, в которых он мало что понимает. Я с этим решительно не согласна. Наблюдая за режиссером, всегда чувствовала в нем какой-то болезненный надлом, который прорывался через эпатаж, иронию,



«5x2»

глянец. Какую-то мучительную и почти неприличную искренность, хотя и завуалированную жанрово-стилевыми виньетками.

Его ранние фильмы были жестокими шутками и саркастическими гротесками: эталонный образец — «Крысятник». Постепенно Озон пришел к форме кино, более приемлемой для широкой публики: эталонный образец — «8 женщин», где даже обычный для режиссера мотив однополой любви (между героинями Катрин Денёв и Фанни Ардан) звучит как синефильская метафора.

«5x2» знаменует новый этап, который, впрочем, начался раньше — с картины «Под песком», где впервые появляется привкус тайны. Причем не детективной, не игровой, а, извините за архаизм, экзистенциальной. Напомним, что в том фильме речь шла об исчезновении человека, мужчины. Но тайна была связана не с ним, а с женщиной, с природой женственности, которую великолепно воплотила Шарлотта Рэмплинг (Озон вернул ее в кино после долгого психического кризиса).

В новой картине тайну ускользающей женственности режиссер доверил Валерии Бруни-Тедески. Когда Озон впервые с ней встретился, он сказал: «Я хочу предложить вам роль, но вынужден спросить, согласны ли вы выглядеть красивой? Таково условие» (между прочим, примерно то же самое режиссер говорил и Людивин Санье перед съемками «Бассейна»). Французские актрисы, за исключением признанных див, стесняются быть красивыми — это считается буржуазным и почти неприличным. Тедески в ее прежних ролях угнетенных невротичек приходилось сутулиться при ходьбе, да и от природы она была довольно грузной. Для фильма Озона актрисе понадобилось сбросить изрядное количество килограммов, и не факт, что это удалось бы, если бы в силу обстоятельств съемки не прервались на целых пять месяцев.

Это очень соответствовало ритму фильма, новеллы которого разделены большими промежутками времени. И Валерия пришла на очередные съемки уже совсем другой: ее красота сияла, а сама актриса сказала, что в фильме Озона чувствует себя, как на портрете в раме. Такие «рамы» умел создавать для своих любимых актрис только Трюффо (не случайно героиню Озона зовут Марион — как героинь Денёв в «Сирене с «Миссисипи» и «Последнем метро»). Но тот же Трюффо после неудачного дуэта Денёв — Бельмондо в «Сирене с «Миссисипи» говорил, что в хорошем фильме должно быть нечетное число персонажей. Озон знает это, но постоянно нарушает правило, отсюда в его фильмах цифры «8» и «2». Хотя, конечно, в новой картине есть и другие персонажи, но они тоже в основном разбиты по парам.

Одна такая пара — родители Марион: самый что ни на есть банальный союз, моногамный брак, прочность которого строится на взаимных оскорблениях и словесном садомазохизме. Мать Марион играет Франсуаза Фабиан — актриса второго ряда «новой волны», почти забытая современной публикой, но все равно протягивающая нить к тому времени, которое считается началом революции нравов. Мы видим, что в нравах этого поколения ничего не изменилось: супруги живут по привычке, терпят друг друга, выпускают наружу свою агрессию и вовсе не думают расходиться.

Вторая «фоновая» пара — однополая: стареющий брат героя и его молодой любовник. Казалось бы, вот уж свободный союз, но нет, он точно так же отдает рутиной: та же унизительная зависимость от партнера (в том числе материальная), те же обиды, то же неравенство. Озон дает понять — свобода не гарантирует счастья. Вопреки рассказам о прелести свободных отношений, мы видим в фильме, что его герои страдают и в такой форме союза.

На этом фоне Жиль и Марион, как некогда герои «Жюля и Джима», пытаются что-то противопоставить рутине. Они не хотят сохранять иллюзию счастливого семейства, сделав для себя несколько страшных открытий. Когда один из супругов спит, другой не может заснуть, когда один испытывает желание, другому не до секса, радость материнства не адекватна отцов-

ской реакции. И так далее. В этом драма любых отношений: полное слияние душ возможно только в романтической поэзии, за пределами жизни.

Часто выходом из тупика становится еще больший тупик — любовный треугольник. В его возможность верил Трюффо, но не верит Озон. И потому даже не пытается его завязать. Примитивные зрители (среди них есть и критики) хватаются за эпизод брачной ночи, чтобы объяснить — и тем самым уничтожить — фильм Озона. Мол, парень на свадьбе напился и захрапел, девушка вышла в лунную ночь и переспала со случайным гостем — заезжим американцем, вот где она, трещина в брачном союзе. Озон достаточно умен, чтобы иметь основания сказать: а вы видели, что она изменила мужу? Держали свечку? Измена в фильме не показана, а значит, не факт, что она была, и не в ней дело. Ведь и намеки бывают ложными.

Двусмысленны и приемы остранения, которые применяет режиссер, чтобы вывести сюжет из эстетики «мыльной оперы». О первом трюке — хронологическом — мы уже говорили вначале. В последнем эпизоде Марион и Жиль, только что сблизившиеся, плывут в открытое море навстречу заходящему солнцу. Это можно было бы трактовать как «море жизни» или отсылку к средиземноморской ментальности режиссера (вода активно присутствует почти в каждом его фильме), если бы он настойчиво не напоминал нам об условности этой сцены. Ведь мы отлично знаем, к какому берегу приплывут герои. Озон говорит: «Когда сюжет рассказывают с конца, ты почти забываешь, что героям суждено расстаться. Я даже хотел, чтобы последний кадр рождал у зрителей желание пережить историю заново, поверить, что она может начаться сначала. Изложение событий в обратном порядке содержит неизбежный парадокс: уже известен мрачный, безрадостный конец, а рассказ устремлен к яркой светящейся точке».

Этот ложный оптимизм проявляется и на стилистическом уровне: начиная «5x2» цитатой из Бергмана, Озон делает несколько реверансов в сторону Эрика Ромера, а завершает фильм совсем «постыдно» — в эстетике фотороманa и Клода Лелуша. Сначала он даже думал назвать картину «The Two of Us» («Мы с тобой»), почти с таким же названием был в свое время фильм у Лелуша, к тому же есть такой французский журнал, обложки которого Озон собирался использовать в начальных кадрах. Потом пришла идея вместо глянцевых обложек пустить между эпизодами исполняемые мужскими голосами сентиментальные итальянские песни: они прошивают ткань картины нежными, немного слащавыми рефренами о любовных страданиях. Конденсация масскультовой «пошлости» оказывается к финалу столь сильной, что даже кадр заката на фоне моря не выглядит штампом: здесь мы наконец узнаем прежнего Озона — никакого не реалиста и не психолога, а игривого и фривольного ловца стереотипов.

Но мы видим и другое: в свои тридцать семь лет Франсуа Озон стареет, что не знаю как для него, но для зрителей, а также для актрис на данном этапе не так уж плохо. Его пессимизм из молодежной романтической позы превращается в реальное состояние души, а его насквозь ироничный ложноклассический стиль становится не целью, а средством.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК



# Остановка движения

Описание круга можно начинать с любой точки, и от этого уже веет озадачивающей необязательностью; за что бы ни взялся, все равно плохо. Вернее, не плохо — никак, поскольку, изрядно потратившись силами и словами, вернешься туда, откуда начал.

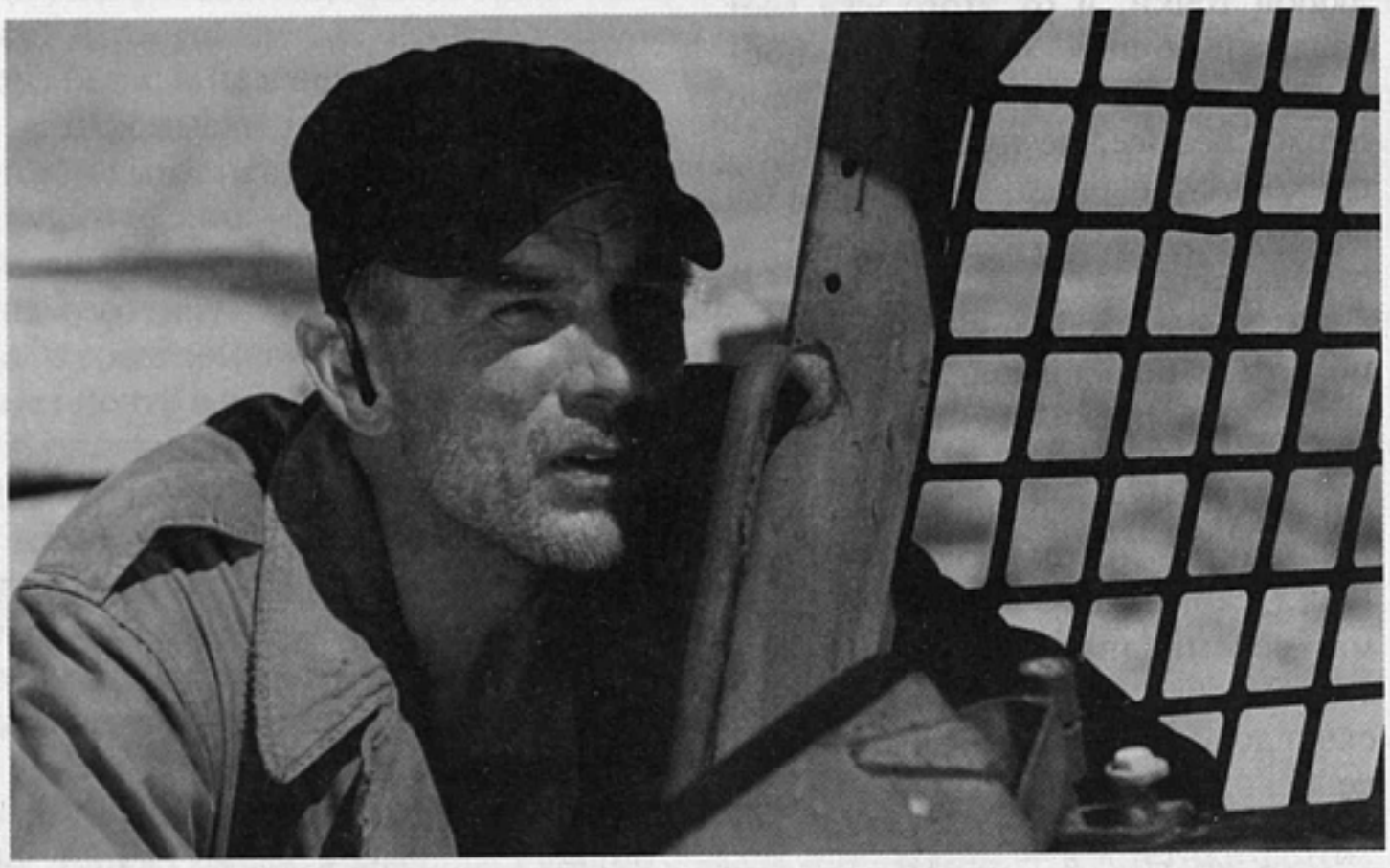
«Страна изобилия» Вендерса и похожа на сию докучливую фигуру, которую, вопреки мнению Набокова, нельзя одухотворить. Дело, впрочем, не в духовности, а в фактах. Факты, то есть сюжет, таковы. Пол (Джон Диел), ветеран Вьетнама, восемнадцатилетним спецназовцем схватил под Лонг-Тханом свою дозу диоксина, а теперь деньденьской наматывает круги в минивэне, начиненном шпионской аппаратурой. Помешан на 11 сентября и химической мощи Аль-Кайды, убежден, что пригороды Лос-Анджелеса растят в себе нового Мохаммеда Атту. Собственно, эти трущобы и есть земля его параноидального изобилия. Вскорости вступает Лана (Мишель Уильямс) — молода, привлекательна, умна. После десяти лет волонтерской работы в Африке и учебы в Европе вернулась на родину работать в приюте для бездомных. Заодно хочет найти своего дядю, коим является, конечно, Пол.

Так, изначально Пол — потенциальный предмет заботы со стороны Ланы. Столь же априорно возможную лирическую историю предваряет и перекрывает (страхует?) социальный мотив, позже вычерчивается и детективная фабула — пару сближает расследование убийства некоего араба, бывшего объектом внимания Пола. Ситуации и персонажи, типичные для позднего Вендерса. Вот здесь стоит задержаться.

Режиссер как-то обмолвился, что ему претит то, что называют

**«Страна изобилия»** *(Land of Plenty)*
*Авторы сценария* **Вим Вендерс, Скотт Дерриксон, Майкл Мередит**
*Режиссер* **Вим Вендерс**
*Оператор* **Франц Ластинг**
*Художник* **Натан Амондсон**
*В ролях:* **Джон Диел, Мишель Уильямс, Ричард Эдсон, Уэндел Пирс**
Reverse Angle International, InDigEnt
**США**
**2004**

«немецким классическим кино» с его клаустрофобией, замкнутостью как пространственной, так и психологической. Потому спутанные улочки, сумеречные тупики и кривые углы экспрессионизма отменяются — их место занимают пыльные горизонты полупустынь, глобальные сетки шоссе, перпендикуляры небоскребов, безостановочный бег поездов и авто (очень показательное, подчеркнуто долгое петляние лимузина в «Положении вещей», снятое на излюбленном верхнем плане). Но, что странно — роуд-муви в чистом виде у Вендерса практически нет, за исключением, быть может, только «Алисы в городах». Да и «Алиса» — не вполне канонический случай. Путе-



«Страна изобилия»

шествие — четко ограниченный жанр, где есть старт, ясная цель, следовательно, более или менее вразумительный маршрут и финал — герой прибывает в нужный пункт, герой гибнет, гибнет антагонист героя. Такой определенности тот давний и, похоже, лучший пока что фильм Вендерса намеренно лишен. Родственники не по годам серьезной девочки отыскались, но Алиса будет скитаться и дальше: куда, зачем — бог весть, отчета о ее мотивах нет. И так — со всеми странниками, будь то неудачливый футболист, вороватый продюсер или скованные ангелы. Ни расстояние, ни способ передвижения, ни исход решающего значения не имеют.

Дело здесь в том, что человек Вендерса — не столько путешествующий, сколько идущий или даже бредущий, также бре́дящий, ибо дезориентированный. Именно сила дезориентации руководит гонимыми персонажами его фильмов «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом», «Алиса в городах», «Париж, Техас», «Крылья желания» («Небо над Берлином»), «Перед концом света», «Хэммет». Впрочем, природа этой потерянности разная. На внешнем уровне, в координатах, заданных сюжетом, психофизикой, складом характеров, все вроде одинаково; герои (и здесь преемственность относительно кинематографа 1920-х как раз весьма ощутима) — чудаки, маргиналы, талантливые отщепенцы. И, что любопытно, таковыми не воспринимаются, поскольку погружены в неагрессивную среду. Чудакам, иными словами, негде и не с кем чудачить. Даже образцово набитый фриками «Отель «Миллион долларов» (к нему, кстати, в «Стране изобилия» есть отсылка: Лана покуривает-пританцовывает на крыше с видом на отель «Новый миллион долларов») кажется столь же пресным — в смысле сильных эмоций, как «Страх вратаря», притом что в первом случае жанр — детектив, во втором — история об убийце. Даже драка, даже перестрелка (в «Американском друге») выглядят более нелепостью, нежели разрядкой той или иной ситуации. И все потому, что разлад с реальностью в картинах Вендер-

са 70—80-х годов носит подчеркнуто личностный, экзистенциальный характер. Подспудный, но постоянный конфликт, обрекающий своего носителя на вечные скитания, и делает интересными медлительные ранние фильмы, снимает необходимость в упрощенных оппозициях, в каких-либо играх с сюжетом. Этот тщательно (в современном духе) скрываемый страх-и-трепет перед приговором (одиннадцатиметровый удар, пенальти, и есть приговор) небытия и несвободы вырывает субъекта в первую очередь из привычной языковой среды, выводит за поле действия означающих: в речи нарастают паузы, тянется и тянется молчание и совершаются неадекватные

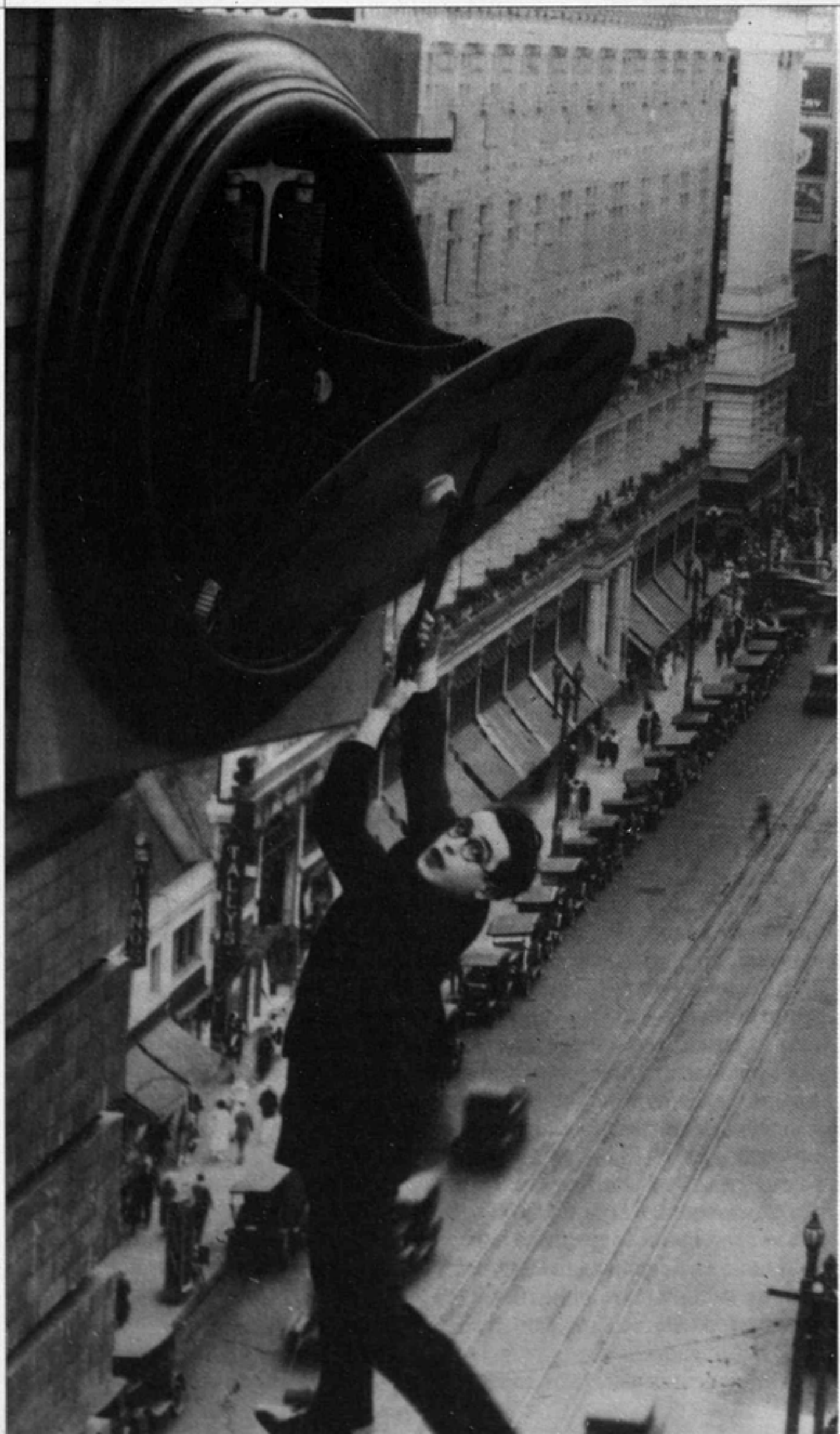
«Страна изобилия»

поступки, а отторжение социумом происходит как следствие, почти незаметно. Особой, щемящей глубины эта пропасть достигает в «Алисе» и, моментами, в «Положении вещей» и «Хэммете». И, как мне кажется, уже в двадцатилетней давности «Париже, Техасе» оптика такого всматривания сбивается, теряет остроту, мельчает. Мотивы рационализируются, включается система обоснований (роковая любовь, воссоединение с семьей). Окончательная подмена происходит в 1991 году в «Перед концом света» и закрепляется в 1997-м «Концом насилия». «Страна изобилия» этот ряд продолжает.

Здесь Вендерс вновь бросает в бой острые фабульные средства, актуальные, даже модные мотивы: терроризм, оружие массового поражения, пацифистскую риторику, межнациональную напряженность, реабилитацию участников войны, социальное неравенство, заботу об обездоленных, проблему безопасности (последняя, заявленная еще в «Перед концом света», достигла апогея в «Конце насилия»). Но не срабатывает ничего. Злободневность переживаний не собирает Пола и Лану, а, напротив, лишает их внятности, целостности. Отсюда и невыразительность исполнителей — Диел и Уильямс, наверное, хорошие актеры, но им, по большому счету, нечего играть. Образы оказываются пусты. Характеры отражаются в множестве слов, действий, жестов — сколь угодно благородных, сколь угодно отчаянных, — но, по сути, нет никакого Пола, никакой Ланы, ибо и самой сути нет. Там, где когда-то зияла бездна, гуляет ныне мусорный лос-анджелесский сквозняк, летят клочки вчерашних передовиц.

Когда-то Вендерс знал, что может все — от всего отказываясь, даже от речи, от умения быть понятым. И этот отказ и был самым ценным, что он мог предложить.

# КОММЕНТАРИИ



ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

# Старокингдомные поговорки

Честное слово: именно это сочетание звуков, да еще с добавлением — «давние старокингдомные поговорки» — я услышал, в полглаза просматривая в целом добротный фильм Би-Би-Си, посвященный обыденности Древнего Египта. Уж настолько ничего не знать, чтобы даже понятие о Древнем Царстве отсутствовало в потаенных уголках мозга переводчика! Все же приходится признать, что был свой резон в малоприятной, что и говорить, системе советских времен непременно сопровождать всякий текст редакторской правкой. Впрочем, готов допустить, что в нынешние веселые времена и редакторское сопровождение помогло бы мало — где ж взять грамотных редакторов, да еще со знанием хотя бы одного иноземного наречия? То есть, с одной стороны, таких персонажей вокруг много, однако есть и другая сторона: на ТВ они попасть скорее всего не могут, а ежели вдруг попадут по случайности знакомства, то ведь вытолкнут их оттуда всенепременно по причине явного чужеродства.

Право, не настолько я зануда, чтобы требовать от ТВ дидактичности. Не для того включают ящик, чтобы непременно расширять кругозор и т.п. Хотя замеры и опросы упорно заверяют, что homo ludens televisiensis в массовом порядке жаждет передач просветительского свойства, к этому следует относиться сдержанно, но разумно запомнить. За этим стоном масс вполне может скрываться всего лишь рвотный позыв, вызываемый наличным репертуаром. Бог с ней, с дидактикой, однако, по крайней мере, заставляет задуматься тот факт, что весьма скучные, разумеется, публичные телеканалы, что в европейских странах, что в США, четко соблюдают подвижную, но все же норму литературного языка. И там, скажем, в семейных сериалах, можно услышать примитивную и даже прямо неправильную речь, но это допускается только в тех случаях, когда персонаж заведомо и очевидным образом неприятен или смешон, так что снижение относительно нормы лишь закрепляет норму в подкорке.

Конечно, когда вдруг воспроизводят кусочек телевизионной передачи блаженной, застойной эпохи или фрагмент советской кинохроники, становится жутко. И чем четче дикция, чем правильнее фразы, тем жутче. Теперь — из огня да в полымя. Чудовищное интонационное хамство какого-нибудь «Дома-2» еще страшнее, чем косноязычие, свойственное его героям и в особенности героиням.

Уже очень давно коллега по журналу «Декоративное искусство» Леонид Невлер опубликовал превосходную статью «Культура хамства». Ему удалось вырваться за рамки обычных причитаний по поводу так называемого бескультурья, и он первым попытался отчасти структурировать сложное,

богатое содержанием явление. Цензура осталась равнодушна к этому варианту Швейкова шевеления пальцами в сапоге, но, разумеется, эта тема не могла получить развития в эпоху, когда социология все еще почиталась буржуазной лженаукой. Прошло тридцать лет, и, став если не наукой, то признанной технологией, отечественная социология редко снисходит до того, чтобы заняться главной, быть может, темой.

Пожалуй, стоит сделать попытку с ограниченной ответственностью, отталкиваясь не столько от теорий, сколько от чувственного опыта в его истории.

В фундаменте культуры хамства не столько демократизация, сколько отторжение аристократизма, внешняя, стилевая конструкция которого была достаточно полно воспроизведена буржуазным обществом в его викторианской модели, обладавшей явной обязательностью по обе стороны Атлантики. Мало кто уже помнит, что за отсутствием лучших образцов зрелая сталинская эпоха была однозначным образом направлена на воспроизведение предреволюционного декорума. Сначала были академии и академики и возвращение рождественской елки. Затем медали Сталинских премий в функции аналога знаку Почетного легиона, золотые погоны и слово «офицеры», неотторжимое от слова «ординарец». Затем уже — мундирчики советских школьников, за исключением герба на фуражке, скопированные с гимназических совершенно точно. Впрочем, тут была некая двусмысленность: по-видимому, у Хозяина не дошли руки, так что окончательный выбор не был им сделан, и в ходу оказались одновременно и гимнастерка, и китель. К 1952 году была даже предпринята попытка ввести студенческие мундиры, и мой кузен успел вынудить родителей сшить такой мундир у портного, а на родной моей Остоженке на пару недель появился совершенно натуральный городовой, за которым по асфальту волоклись ножны шашки-«селедки». Градус эстетизма нарастал. Михаил Филиппович Ладур, главный редактор «ДИ» и длительное время главный художник Москвы[1], рассказывал мне, как выбирался цвет ЗИМов для парадов, когда обрюзгшие маршалы уже не могли взобраться на коня. Как всегда, внезапно вызванный в Кремль, и не имея на руках образцов выкрасок, Ладур от отчаяния разыграл прелестную миниатюру: по его просьбе была выстроена шеренга свитских генералов, и он ткнул пальцем в шинель, наиболее подходящую по оттенку серого.

Без приторности сладкий голос Бабановой нашептывал сказки Андерсена, радиосериал «Клуб знаменитых капитанов» пробуждал в юной поросли добрые чувства и формировал понятие «честь»[2]. В кинотеатрах крутили «Первый вальс» и «Сестру его дворецкого» с Диной Дурбин, царственно элегантная в старости Лизет Волконская обучала артистов хорошим манерам. Народ стонал от восторга на концертах возвращенца Вертинского. В школе нас учили танцевать па-де-катр и вальс (милейшая классная руководительница учила еще танцевать танго и даже фокстрот, проявляя тем самым немалое вольномыслие).

Процветала оперетта, притом что по числу постановок Дунаевский все время уступал старорежимным Кальману и Зуппе. В отечественном кино, где по ничтожности объема продукции каждый фильм обсасывался до бесконечности, ряженые казаки изъяснялись на языке тургеневских героев. Лакричной сладости, при полном забвении артистизма, достигла советская школа анимационного кино, все более напоминая чудовищного вкуса «народные» картинки начала века на открытках или ресторанных меню. В беллетристике уравнивание стиля обеспечивалось когортами литературных редакторов, способных даже Бубенного с его «Белой березой» перевести в

---

[1] Недавно я вдруг увидел на экране пропуск на парад, выписанный на его имя, — среди прочего советского хлама, теперь уже приобретшего ценность раритета, выставляемого на антикварный аукцион.

[2] Средненького качества целевой роман Павленко именовался, заметим, «Честь смолоду».

правильно закругленные периоды. Уют обозначался нитяными салфетками, вязанными крючком, и семью слониками на полке, обязывало воздержание героев, так что какое-нибудь «и она отдалась ему чистой, ничем не омраченной» Галины Николаевой опасно балансировало на грани пристойного. Были инициированы подписки на издания классиков.

Под всей этой лакированной скорлупой простиралось море невежества и дикости квартирных склок, но оно булькало в коммуналках, полуподвалах и бараках, почти не проступая на поверхность даже во время праздников. Мир был упорядочен, так что в своем дворе у своих не крали и своих не били.

Тектонический сдвиг ранней хрущевской эпохи привел в движение все, что могло двигаться. Поступательная демократизация феномена собственной двери породила известный феномен приятельского общения на кухне. И — внимание! — возвращение тысяч и тысяч из лагерей среди прочего привело к активному проникновению лагерного словаря в язык на обыденном его уровне. Более того, сленг и отчасти мат с этой поры становятся своего рода знаком соблазнительного вольнодумства. Перемешивание населения в новых микрорайонах, введение всеобщего среднего образования, а с ними и усложнение социального состава школьных классов начали размывать монополию культурных норм, ранее однозначно определявшихся интеллигенцией, что, заметим, не подвергалось сомнению. Это происходило особенно интенсивно, когда значительно начал снижаться уровень культуры последующих поколений учителей, равно как и их самооценки. К этому надо добавить радикальное преображение городской среды. Пока собственно городом считался старый центр, довольно неспешно погружавшийся в упадок, но все еще сохранявший богатство деталей, способствующих легкости ориентации, считать городом рабочие окраины никому не приходило в голову. Те жили собственной, сугубо слободской жизнью, то есть жизнью вымороч-
ной — уже не деревенской, еще не городской. Теперь новые микрорайоны, убожество которых во всем мире как-то компенсируется идеальным поддержанием чистоты и порядка, стареют за несколько лет, так что жизнь среди мусора, свисающих на петле дверей, загаженных лестниц, стен и потолков украшенных черными пятнами от прилепленных снизу горящих спичек и среди прочих радостей утверждает новую норму бытия.

Только теперь о культуре хамства можно говорить как о становящемся явлении. Но еще становящемся. Зарождение ВИА — так называемых вокально-инструментальных ансамблей — все еще подчеркнуто подражательно и опирается на собственные попытки переосмыслить Пресли, «Битлз» и «Роллинг Стоунз». (Андрей Макаревич недавно замечательно рассказывал о том, как страстно он стремился докопаться до смысла поэзии Леннона, разгадывая записанные в тетрадь чуждые фонемы.) Однако фотоаппарат уже становится инструментом для запечатления себя и своих на фоне памятников, а магнитофон уже начал выдавливать скромное домашнее музицирование за грань допустимого. Телевидение, пресное, как жеваная бумага, при этом стерильно, и его становится неприлично смотреть.

Днепропетровское нашествие брежневских клевретов давно уже насытило обыденную речь южнорусскими словечками. При этом официальная культура, на страже невинности которой, как коллективный Кощей Бессмертный, держались господин Суслов и присные его, сохраняя одну лишь грамматическую правильность, зависает в социальном вакууме. Странным шарниром между этой выморочной надстройкой и культурным подполом становится всякий вздор, вроде комедийных и условно приключенческих лент, так что не приходится удивляться тому, что главный киногерой эпохи носит эсэсовскую форму. Другим шарниром становится Высоцкий, размноженный магнитофонами. Третьим — «деревенские» писатели и Шукшин, в чем таился уже немалый соблазн, поскольку неприязнь к режиму принимает форму нападок на город, как своего рода вавилонскую блудницу в новой редакции.

Наконец, совершенно особенная роль выпала на долю многорукавного насоса, посредством которого на эту сторону проржавевшего «железного занавеса» упорно перекачивалось все подряд, но в первую очередь всяческая третьесортица. Всякий, кому доводилось в те поры оказаться на Западе, по пять раз на день пересчитывая ничтожные суточные, прошел унижение долгих калькуляций, в результате которых удавалось кое-что привезти алчущим домашним. Мы съели это унижение, отмахиваясь от него потом, как от наваждения, стараясь забыть так же, как позор утверждения права на выезд в райкомах. Мы спокойно воспринимали вид солидных людей, разгуливавших по родным улицам с одноразовыми пластиковыми пакетами, как привыкли к тому, что старший офицер может шагать по тротуару, выпятив живот и сгорбив сутулые плечи. Не только неофиты, но и мэтры неофициального искусства, попадая на приемы в посольства или в Спасо-Хаус, рассовывали по карманам пачки сигарет, тогда как фарцовка стала делом если и не особо достойным, то вполне естественным, втянув в оборот все социальные слои. Настолько все, что в среде школьников сложилась целая система торговли и даже ростовщичества.

Запах гнильцы, которым все сильнее тянуло с самого верха, обладал чрезвычайной силой воздействия уже потому, что из-за него всякая полуофициальщина и — тем более — любая неофициальщина приобретала позитивный окрас. Разумеется, это не отменяло принципиального различия между, скажем, Жванецким и эстрадниками второго ряда, между Пугачевой (когда ее форматировал Паулс) и профурсетками среднего пошиба. Не отменяло, но сглаживало. Именно тогда закладывались прочные основы местного варианта постмодернистской уравненности всего и вся — здесь, у нас, не нужно было вчитываться в тексты малосъедобных французских философов, чтобы враз догнать европейскую моду, на самом деле не двигаясь с места.

Если во время оно «крема» произносили только в дамских цирюльнях, то теперь это словечко, с его настырным, оскорбительным ударением на последний слог, звучит и в рекламе, и в передачах о здоровье. Когда схлынула эйфория перестройки, когда обнаружилось, что в столах у бывших властителей дум накопилось куда меньше сокровищ, чем все ожидали, мы и не заметили, как оказались в качественно новой культурной действительности. Лозунг эпохи: «Ну вы, блин, даете!» Слободская привычка компенсировать нехватку слов нецензурными вставками возведена едва ли не в рыцарское достоинство. Новые времена принесли с собой действительно новые песни. Третьесортный новоэмигрантский шансон триумфально возвращен с Брайтон-Бич, и господин Шуфутинский из кабака, где он только и возможен, был выдвинут на телеэкран, где он, с общекультурной точки зрения, невозможен. Невозможен, но есть, следовательно, общекультурной точки зрения больше нет. Культура хамства потому и культура, что обладает собственной организацией системы ценностей.

Конечно, все началось давно, и сразу же после Октябрьского переворота прежнее ипподромное «по всем статям» было так стремительно превращено в погромное «по всем статьям» и так скоро прижилось, что многие по сей день не заметили страшного оттенка этой подмены. Началось давно, однако без ТВ окончательное становление культуры хамства было бы невозможно. Media is the Message — Маршалл Мак-Люэн сказал это о нашем ТВ.

С Л А Б О Е З В Е Н О

МАРИНА ДАВЫДОВА

# Не забудьте выключить телевизор

Ушедший год оказался богат на всевозможные трагедии, пригодные для того, чтобы стать сценарием телешоу. Трагедий, для телешоу непригодных, случилось не меньше, чем обычно, и на них не больше, чем обычно, обратили внимание. Приходило ли кому-нибудь в голову посчитать, сколько людей погибли в автокатастрофах в тот день, когда гигантское цунами смыло в открытое море туристов и жителей прибрежных зон? Сколько несчастных случаев и трагических смертей происходит каждый день. Кому они интересны? Гекатомба интересна всегда, ибо она, сколь бы страшна ни была, — всегда зрелище. Сюжеты о разгуле стихии могли соперничать с самым ошеломительным блокбастером. Затягивали не хуже триллера. Вот схема движения гигантской волны. Вот картины чудовищных разрушений. Вот впечатляющая статистика. Цифры мелькают, как на счетчике. Четыре тысячи жертв. Сто тысяч. Сто пятьдесят... Последний день Помпеи. Чтобы сострадать, надо сначала ужаснуться. Эта логика совершенно естественна, но она не всегда безупречна.

Печальная судьба подводной лодки «Курск» легла в основу подлинного реалити-шоу. Чуть ли не каждый час нам сообщали неутешительные подробности с места событий. Гибель моряков стала национальной трагедией. Правительство, неправительственные организации, просто граждане и лично Б.А.Березовский нескончаемым потоком переводили деньги семьям моряков. Примерно в это же самое время в Чечне продолжали гибнуть солдаты срочной службы, которые, в отличие от подводников, сознательно выбравших профессию, связанную с риском для жизни, никакой такой профессии не выбирали. Просто попали в мясорубку, и всё тут. Кого взволновала их смерть? Какой олигарх перевел деньги их семьям, нуждающимся в этих деньгах ничуть не меньше (подозреваю даже, что больше), чем семьи моряков? Их судьба, как и горе их близких, были глубоко безразличны миру. Их трагедии не попали в фокус телекамеры, а значит, вообще не попали в фокус.

В те же дни, когда случились кошмарные события в Беслане, у знакомого моих знакомых похитили ребенка. Это была полукриминальная история, в которой он оказался заложником обстоятельств, а его ребенок — заложником в прямом смысле этого слова. История, по счастью, закончилась благополучно. Ребенок жив и даже невредим, отец ребенка тоже. Больше всего его поразило, что судьба его сына не волновала не только весь мир, но даже его собственных соседей по подъезду. Горе человека, живущего за стенкой,

оказалось дальше от них, чем горе совсем чужих людей, явившееся в их дом в виде жутких телекадров из Беслана.

Это не означает, разумеется, что человечество стало черствее (или, наоборот, чувствительнее), безнравственнее (или наоборот нравственнее). Этим вообще невозможно измерять уровень нравственности. Просто телевизионный мир стал для современного человека куда реальнее и, главное, куда актуальнее, чем тот, в котором он живет. Часто ли вы видите вокруг себя маньяков и убийц, землетрясения и наводнения, перестрелки и пытки? Между тем вы окружены ими ежедневно. Вторая отраженная реальность беспощадно давит и вытесняет реальность первую. Эту первую мы уже порой почти не замечаем, о второй помним чуть ли не ежеминутно.

На самом деле новый тип войны, именуемый терроризмом, так же, как и сама новая разновидность терроризма, когда не просто стреляют в генерал-губернатора, но еще захватывают роддом или театр, возможны именно в этой новой ситуации. Ибо только в этой ситуации заложником террористов оказываются, по сути, вся страна, а то и весь подсевший на телезрелища мир. Не будь ТВ, такая тактика имела бы мало смысла. Трудно представить себе народовольцев, захватывающих какой-нибудь государственно важный объект, вроде полицейского участка (о захвате школы или роддома в связи с такими благородными людьми, как народовольцы, неловко даже и заикаться), с тем чтобы вынудить правительство принять новый закон о земле или отпустить из тюрем товарищей по борьбе. Что толку, рискуя жизнями, захватывать что-то или кого-то где-нибудь в Тамбове, если об этом захвате моментально не узнают миллионы в столице и по всей стране? Подобные локальные акции эффективны лишь при незамедлительном планетарном резонансе. Они сработают, только если станут зрелищем. И современные террористы хорошо знают этот закон. Они неплохие сценаристы. А главное, они ни на секунду не сомневаются, что их сценарий будет разыгран по полной программе. Хотя самое простое средство борьбы с подонками — как раз отвергнуть этот сценарий. Сразу, на корню.

В дни Беслана граждане больше всего возмущались, что не сразу сообщили о масштабах трагедии. Я лично искренне не понимаю, а что, собственно, изменилось бы, если бы сообщили. Говорили, что школьников триста, а оказалось, что тысяча. А если бы оказалось, что двести, стало бы легче? Если захватили триста — это плохо, а если девятьсот, то в три раза хуже? Да это ровно так же плохо. В масштабах населения всего земного шара эта разница ничтожно мала, а для родителей хоть с тремя сотнями детей их ребенка захватили, хоть с тысячью — не имеет значения. По большому счету эта статистика имеет значение только для воздействия на умы населения.

Вместо того чтобы требовать правды и всей правды, искренне и наивно полагая, что правда окажется спасительна (могла ли она спасти хоть одну жизнь?), надо поставить вопрос совершенно иначе. О захватах заложников не следует сообщать ни правды, ни тем более неправды. О них вообще ничего не следует сообщать. Никогда. Принять международную конвенцию, согласно которой всякое упоминание о таком захвате грозит журналисту дисквалификацией, а органу массовой информации расформированием. Эта конвенция сразу же вернула бы борцов с неверными в дотелевизионную (а хорошо бы и вообще в догутенберговскую) эпоху и если не предотвратила бы окончательно, то, во всяком случае, очень сильно обессмыслила новую форму ведения войны. То же относится и к угрозам со стороны всяких усам бен ладенов. Эти люди есть до тех пор, пока мы обращаем на них внимание. Вот канал «Аль-Джазира» передает пламенную речь харизматичного подпольщика, где он пророчит скорую гибель западной цивилизации от рук его соратников и грядущую славу ислама. Потом отрывки пламенной речи транслируют и комментируют телеканалы всего мира. То есть некто, даже не говоря спасибо, использует наши же телевизионные мощности, чтобы нас же запугивать. С какой стати? Любой человек, призывающий к террору или произносящий экстремистские речи, не должен появляться на теле-

экранах. В идеале он вообще не должен упоминаться средствами массовой информации. Но на телеэкране — ни за что.

Ведь телевидение — не просто СМИ. Это нечто совершенно особое, не могущее существовать по тем же законам, по которым существуют в открытом обществе литература, театр, кино, просто журналистика. Оно формирует современного человека и систему его ценностей эффективнее, чем вся пресса, а так же школа и церковь вместе взятые. Сила его воздействия на граждан — в том числе граждан с невысоким интеллектуальным уровнем, которые книг не читают и газет не покупают, — ни с чем не сравнима. Если ты работаешь на ТВ, то для влияния на умы людей тебе уже не нужно быть Мартином Лютером, Львом Толстым или, на худой конец, Львом Троцким. Не нужно отличаться высоким интеллектом, личным мужеством или обладать неколебимой силой духа. Достаточно быть диктором или ведущим какой-нибудь телепрограммы. Главное, чтобы в прайм-тайм. Остальное приложится. И, действительно, прикладывается.

Если у человечества в руках оказывается атомная бомба и оно осознает силу этого оружия — это чрезвычайно опасно. Но если не осознает — опаснее в сто крат. Ведь именно понимание того, какую страшную энергию таит в себе расщепление атома, и спасает нас пока от ядерной катастрофы. Телевидение — это тоже страшная термоядерная сила, ибо никогда прежде в истории человечества не бывало такого, чтобы одномоментно из огромного потока событий миллионам людей предлагали то, из чего решено сделать событие, и чтобы одномоментно эти миллионы смотрели на мир глазами горстки других людей. Вот оно, новое оружие массового поражения, к которому, в отличие от ядерного, всегда относились и продолжают относиться с преступной халатностью.

Никого не смущает, что бытование школы, тоже впрямую ответственной за формирование ценностной системы людей, регулируется жесточайшими нормами, а не пожеланиями школьников (будь так, учебный план наверняка включал бы в себя много занятий по пению и физкультуре и ни одного по математике). Никто не называет эти нормы цензурой. Жизнь ТВ регулируется не запретами и предписаниями, не простейшим, но очень важным соображением «не навреди», а рейтингом, которому поклоняются с бóльшим рвением, чем отпавшие от Бога евреи поклонялись золотому тельцу. Воплощенные в этом самом рейтинге демократия и рынок именно здесь, на ТВ, с особенной наглядностью обнаруживают свои чудовищные издержки.

Несколько лет назад российские зрители впервые заглянули «за стекло» и обомлели. Там, как рыбки в аквариуме, плавали их соотечественники — ели, пили, шутили, грустили, предавались нуждам низкой жизни, занимались любовью. Жили-поживали, в общем.

Некоторые чувствительные мои соотечественники сетовали в связи с этим примерно так: ах, какие они («застекольщики») убогие и некультурные, и почему я, такой нежный, должен на них смотреть! Разве ж дело в этом? Неужели, если бы за стеклом оказались вдруг члены-корреспонденты Академии наук, полегчало бы? Тут все обстоит куда хуже. Раньше самый непослушный школьник знал, что подглядывать в замочную скважину плохо, независимо от того, кто находится за дверью — одноклассник-двоечник или старшеклассник-отличник. Самый тупой взрослый понимал — если увидел эксгибициониста (а как еще назвать человека, готового, чтобы за ним наблюдали чуть ли не в самые интимные минуты жизни), лучше отвести глаза. Теперь телевизионный эксгибиционизм и телевизионный вуайеризм стали нормой. Их сделали нормой. И это только один шаг по замещению всех прочих норм, ибо ТВ-зрелища в подавляющем своем большинстве сделаны так, чтобы спровоцировать самые что ни на есть низменные инстинкты граждан. Причем по обе стороны экрана.

Нам создают ситуацию пауков в банке и предлагают посмотреть, как пауки будут жрать друг друга («Дом»). Нам предлагают понаблюдать, как го-

лодные люди будут терять человеческое достоинство — попрошайничать, рыться в помойках, торговать собой любимым («Голод»). Нам предлагают взглянуть, как несколько человек говорят одному, что он ничтожество, дебил и «слабое звено», а потом — как этот один объясняет, сколь убоги и закомплексованы те, кто только что обложил его с головы до ног. Нам предлагают не просто подсмотреть в замочную скважину или пусть даже в открытую дверь, каким жалким и омерзительным может быть человек (жадных и подлых героев можно увидеть и в «мыльном» сериале, и в постановке пьесы Шекспира), нам предлагают увидеть это и не ужаснуться. Принять как данность. Как данность — значит в конечном счете как норму. Ведь, в отличие от спектакля по Шекспиру, никакой авторской позиции в телешоу и телеиграх нет. Есть этически нейтральное пространство предлагаемых обстоятельств. Если так мерзок человек на экране, значит, и мне все позволено — вот нехитрый и неизбежный вывод пошлого обывательского ума. Сколькие смердяковы делают такой вывод?!

Этот этический нейтралитет ТВ развращает умы и сердца хуже всякой порнографии (в конце концов, заниматься сексом все же более естественно, чем рыться в помойке, прилюдно собачиться с соседом и рассказывать своему сопернику, что он дерьмо на палочке). Но порнография почти везде запрещена (или уж, во всяком случае, не разрешена), а этически нейтральные шоу крутят по всем каналам — от частных дециметровых до государственных. Люди всегда были падки до зрелищ. Особенно плебс. Телевидение удовлетворило потребность плебса по всем программам и стало его (плебса) заложником. С этим, черт побери, надо что-то делать. Ведь чудовищный замкнутый круг, когда предложение мерзости рождает ее спрос, а растущий спрос — еще большую, то есть еще более рейтинговую, мерзость, хуже любой цензуры.

Для смелых экспериментов существуют театр, кино, литература — то есть сфера творчества, и тут никаких ограничений, за исключением уголовного кодекса, действительно быть не должно. Для развлечений — цирк, варьете, поп-концерты, казино, дискотеки. Пусть там веселятся, как хотят. ТВ нужно совсем для другого. Это не просто источник информации, это та точка опоры, с помощью которой можно было бы повернуть умы граждан в верном направлении. В пределе — создать вожделенное гражданское общество. Атомная энергия может быть разрушительной, но может и созидательной. Попросту говоря, ТВ может приносить не только чудовищный вред, который сейчас, безусловно, приносит, но и пользу. Надо только не пускать дело на самотек. Ясно наметить приоритеты, сформулировать запреты, наложить ограничения (пусть, в конце концов, появление на экранах русских поп-звезд будет введено хоть в какие-то берега). В общем, отрегулировать процесс. Кто и как будет регулировать — отдельный, сложный, но, на мой взгляд, все же разрешимый вопрос. То, что все главные каналы в стране являются фактически государственными, кроме очевидных негативных последствий могло бы при таком подходе иметь и положительный эффект. Но эта простая мысль мало кому приходит в голову. Даже умные люди исходят из того, что ТВ есть сфера обслуживания, а потребитель всегда прав, и продолжают верить в удивительную химеру, называемую рейтингом. Но парадокс как раз и заключается в том, что если в прайм-тайм по всем главным каналам крутить не «Фабрику звезд», а назидательную историческую передачу, подсевшие на телевидение люди все равно будут сидеть у ящика. Куда они все денутся! В конце концов, установку: «Надо показывать то, что будут смотреть» не так уж сложно поменять на принципиально иную: «Будут смотреть то, что покажем». И показывать то, что хотя бы не навредит. Надо предпринять хоть какую-то попытку остановить триумфальный марш плебсократии. Если его вообще еще можно остановить.

КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

# Оранжевая радуга

Думается, вряд ли кто-нибудь, имеющий хотя бы отдаленное представление о событиях в столице Украины, станет опровергать тот факт, что осень 2004 года стала самой необычной в новейшей истории Киева. «Багрец и золото», которые здесь в высшей степени очаровательны, внезапно вытеснил настоящий апельсиновый карнавал. Исходя из увиденного и услышанного за эти три недели, возьму на себя смелость утверждать, что прямо на глазах — наиболее активно в столице, чуть медленнее в провинции — складывается неповторимая «оранжевая» субкультура.

Несомненно, идеологи компании Ющенко очень удачно выбрали именно этот цвет. Теплый, активный, но не агрессивный, он как нельзя кстати пришелся в ноябре, когда унылая серость поздней осени переходит в монотонную снежную белизну. Однако было бы ошибкой считать, что «оранжевое» движение — это радикальная инновация, не имевшая доселе аналогов. На самом деле у этого цвета богатая и интересная предыстория — как в политике, так и в культуре.

«Оранжевое» движение берет свое начало в Голландии, в Амстердаме. Для Нидерландов, как известно, это цвет особенный, он символизирует и протестантство, лежащее в основе общенационального этоса, и власть королевского дома Оранских. Но так было до наступления бурных 1960-х, ставших временем тотальной молодежной революции на Западе. Во многих странах базовым колором шестидесятнического бунта был красный — сказывалась популярность маоистских, троцкистских и анархических идей. Не так в Голландии, которая всегда славилась умением находить свои, особые пути. 12 июля 1965 года группа амстердамских левых радикалов и вольных художников (две категории, практически неотличимые друг от друга) выпустила первый номер своей газеты «Прово» («Provo» — производное от английского «provoce» — провоцировать). Соответственно, новое течение провозгласило себя «провотариатом» (составное от «провокация» и «пролетариат»), однако более известное название «Оранжевый Интернационал» — явный выпад в сторону общегосударственных святынь. Эта пестрая структура объединяла весьма разношерстную публику: художники, поэты, профессиональные демонстранты—драчуны с полицией, музыканты, политики, студенты — всего пять-шесть крупных группировок, позже трансформировавшихся в такие же карнавальные, шутовские политические партии, среди которых наибольшей известностью пользовалась партия «Карлики» (Dwarfs). Развеселая коалиция явно вдохновлялась идеями леттристов и Ги Дебора, действовала соответственно: политика в их исполнении преврати-

лась в настоящий спектакль. «Провотариат» устраивал средь бела дня на самых многолюдных площадях весьма заметные действа — от стриптиз-шоу до совместного курения марихуаны. Высшая точка — провозглашение в Амстердаме «Независимого Оранжевого государства» со статусом «альтернативного города». «Оранжевые» и сторонники пропагандируемой ими культуры сумели спровоцировать серьезные антисистемные беспорядки, в результате чего были сорваны торжества по случаю бракосочетания принцессы Беатрикс в марте 1966 года, церемония коронации принцессы в 1980 году, а также торжественное открытие станции метро на Ньюмаркет в октябре 1980 года. Одновременно группы сквоттеров занимали пустующие здания, создавая в них филиалы «Независимого Оранжевого государства». Этот период, получивший название «Двадцатилетняя гражданская война», в целом продолжался до декабря 1984 года.

Было бы ошибочным считать, что эскапады «Оранжевых» не имели серьезных последствий. Деятельность этих групп заставила жителей Амстердама коренным образом пересмотреть свое отношение к родному городу. В городской совет были выбраны народные представители, опубликован ряд аналитических отчетов под общим названием «Белые планы», где рассматривались экологические и социальные аспекты жизни различных районов города, а столичные власти стали прислушиваться к мнению избирателей. Общим же итогом явился нынешний статус столицы Королевства как одного из самых свободных городов в мире.

Эстафету голландских бунтарей подхватила и польская «Оранжевая альтернатива», действовавшая в намного более суровых условиях военного положения в первой половине 1980-х. Поляки переняли ту же тактику — политика как игра и зрелище, — что в условиях, когда оппозиция была загнана в глухое подполье, оказалось достаточно действенным. Во время выпусков официозных теленовостей сотни людей в полном молчании выходили выгуливать своих собак, при этом один вечер исключительно по левой, другой — только по правой стороне проспекта. Но настоящим центром «оранжевого» беспокойства стал Вроцлав — один из самых непокорных городов Польши, чьи жители еще в 1956 и 1968 годах поднимали антикоммунистические восстания. Так, в пику режиму военного положения вблизи городского зоопарка Вроцлава была проведена демонстрация с требованием: «Отпустите медведя!» При совершенно понятном посыле акции, полиция не могла понять, как ей реагировать. А при попытке ареста перформеров появились одетые в шутовские одежки «полицейские- гномы» и начали очень активно помогать полицейским настоящим. В итоге правоохранительные меры были сорваны под всеобщий хохот. 1 июня 1987 года, в День защиты детей десятки гномов в красных шляпах танцевали на городской площади Вроцлава, раздавали детям леденцы и пели колыбельные песни. В итоге многих участников забрали в отделение за «нарушение общественного порядка» и «замусоривание территории» (часть леденцов упала на землю).

Больше всех от «Оранжевой альтернативы» доставалось силовикам. В самый разгар репрессий у Ярузельского появился конкурент — «генерал» по имени Пумперникель. А на стенах домов стали публиковать его приказы, вроде того: «Объединенные оперативные штабы войск НАТО и Варшавского Договора объявляют следующее 9 мая Всемирным Днем гонки вооружений», или же призывы: «Шпионы всех стран, объединяйтесь!» Что до настоящих полицейских и солдат, то их подвергали атакам, правда, весьма своеобразным способом — дарили им папиросы, конфетки, цветы и — обязательно — мандарины.

Прославился и «оранжевый» хэппенинг «Кто боится туалетной бумаги?». В манифесте провозглашались очень серьезные вещи: «Социализм, с его экстравагантным распределением товаров, с его эксцентричной социальной позицией, выдвинул на первый план мечту людей о туалетной бумаге... Чтобы удовлетворить императив прогрессивного мышления, мы придем 1 октября в 4 часа дня на Швидницкую улицу. Пусть каждый принесет с

собой туалетную бумагу. Потихоньку вынимайте ее и раздавайте по кусочку людям. Распределяйте ее справедливо. Пусть справедливость начнется с туалетной бумаги». Ниже была поставлена фабричная марка и приписка: «Мы можем подтереть и правительству». Массовая раздача сангигиенического дефицита сработала лучше любой демонстрации.

Примеров такого рода — в том числе из новейшей истории Белоруссии и России, где за «оранжизм» отвечают по большей части анархистские группировки, — можно приводить еще много. По сути, «оранжевая политика» вошла в актуальный словарь как синоним карнавального, внепартийного и миролюбивого сотрясения основ. Теперь нетрудно увидеть, что и украинский «апельсиновый ренессанс» явно чувствует свою преемственность по отношению к столь замечательным предшественникам. Наши «оранжевые» тоже устроили в центре Киева огромный и беспрерывный детский утренник. Инфантильность и взрослая идейная убежденность при невероятном людском разнообразии дали настоящий расцвет самодеятельного творчества. Из лозунгов родились целые песни, среди которых, конечно же, хит «Разом нас багато — нас не подолати!», сочиненный группой «Гринджолы» и радио «Западный полюс» (Ивано-Франковск). Под этот неофициальный гимн Майдана устраивались ежевечерние уличные дискотеки на соседней Европейской площади. Детскую бесшабашность подчеркивали и ставшие особенно актуальными популярные песенки — «От улыбки станет всем светлей» (эту особенно любили крутить омоновцам у здания Администрации президента) и, разумеется, «Оранжевое небо», поп-вершина пионерских 1970-х в исполнении Ирмы Сахадзе. В конце концов, и сам митинг проводился в форме почти непрерывного рок-фестиваля, иногда прерываемого выступлениями политиков, — на сцене Майдана по нескольку раз побывали все более или менее значимые украинские исполнители, от «ВВ» и «Океана Эльзы» до Русланы. А в продажу быстро поступил второй тираж сборника всех «майданных» хитов; первый тираж был раскуплен мгновенно.

Детскость проявлялась в самых неожиданных местах. Заградительные заслоны в районе Администрации президента, увешанные воздушными шариками, ленточками и букетами цветов, уже известны всемирно. Еще более умиляло то, что происходило каждый вечер перед этой «инсталляцией»: прямо перед суровыми рядами правоохранителей в касках — обязательная стайка девушек, писаных красавиц (преимущественно студенток из театрального университета или консерватории), которые довольно складно пели и танцевали чуть ли не ночь напролет. Милицейскому соединению у Администрации вообще везло — например, со стороны улицы Институтской там каждый вечер выступали то гуцульский ансамбль, исполнявший коломыйки и «Наша служба и опасна, и трудна», то духовой оркестр, который играл вальсы, мазурки, марши и прочий теплый репертуар.

Оранжевый, естественно, провоцирует и моду в одежде. На юношах и девушках нарастала оранжево-желтая бахрома, и по Крещатику разгуливали люди, чей внешний вид напоминал новогоднюю елочку или наряд танцовщиков самбы. Автомобили, украшенные ленточками, наклейками, флажками, флагами и флажищами и каждый вечер разъезжающие по центральным улицам с оглушительными сигналами, — зрелище, незабываемое во всех смыслах. Особенно хороши были эти кавалькады у заблокированного здания Кабинета министров — этот район достоин внесения во все анналы неофициального искусства. Там гудки клаксонов сливались с целым оркестром барабанщиков, что обосновался на склонах над дорогой и день-деньской лупил по пустым железным бочкам. При этом на гранитных парапетах подле оглушенного здания шло настоящее состязание авторов снежных граффити — камень был залеплен более или менее художественно выполненными призывами, рисунками и названиями украинских городов и местечек — все из снега. Отдельный пункт — негласное соревнование в плакатном искусстве; впрочем, в Украинском доме — одном из штабов оппози-

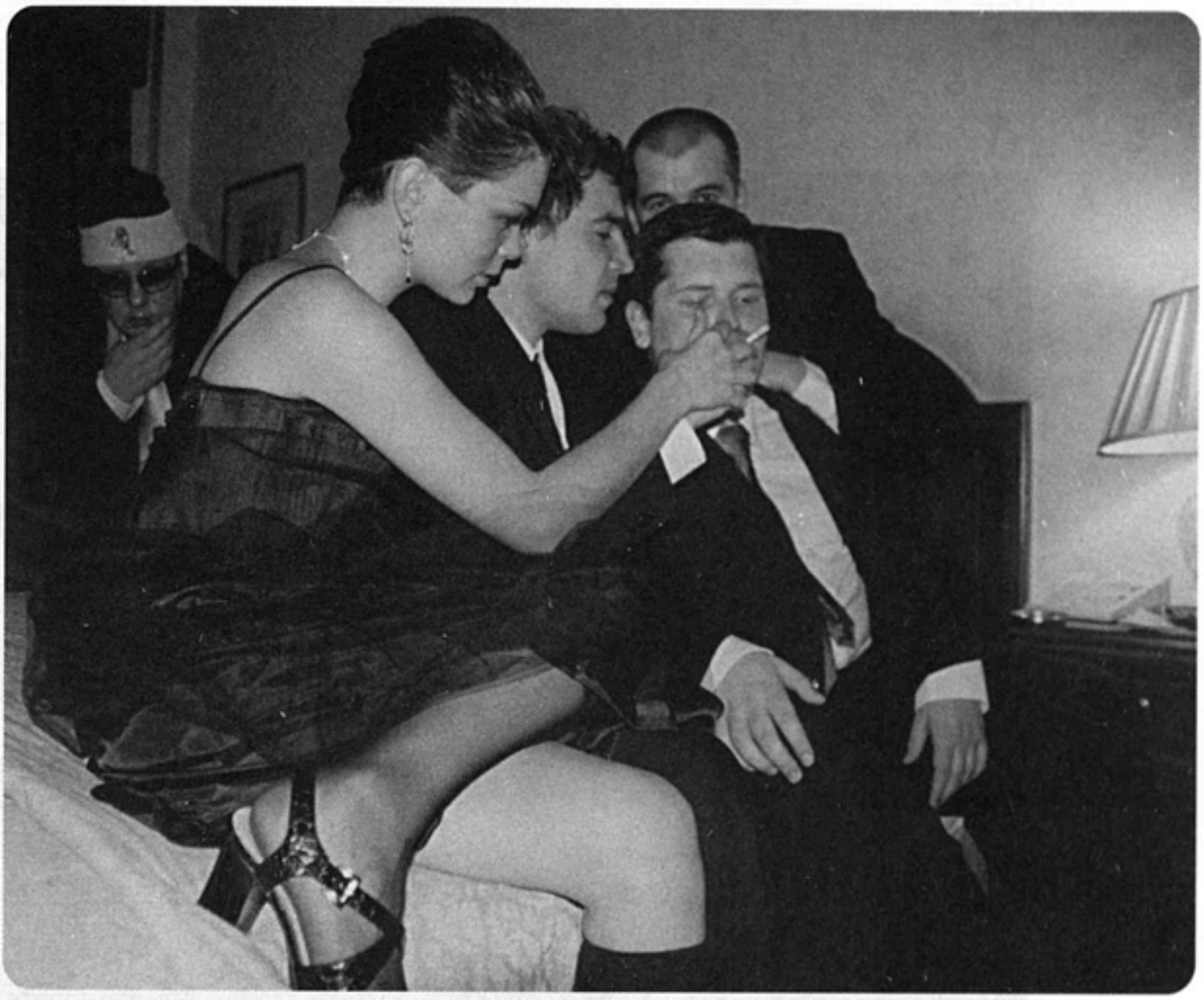
ции — даже объявили конкурс. Но и без конкурса люди печатали, писали, рисовали сотни листовок, шаржей, воззваний и прочего. Самиздат воистину пережил второе рождение — за время стояния на Майдане появилась добрая дюжина газет, в том числе такие раритеты, как листок палаточного городка с трогательным названием «Помаранчик». На стенах, на бумаге, на фотопленке реализовалось столько талантов — раньше трудно было даже представить, что такое возможно. Дошло уже даже до академичного Дома художников — выставка «Мистецьке «Так!» помаранчевій революції» заняла в нем два этажа, и там на равных соседствовали плакаты уличных революционеров и холсты профессиональных живописцев. Народ у нас все-таки очень талантливый...

И очень быстрый умом. Майдан реагировал мгновенно на все маломальски значимые события и фразы. Не успел один кандидат назвать другого «котом Леопольдом», как тут же появился клип на песенку из соответствующего мультфильма и масса плакатиков, где знаменитый кот призывает жить дружно и принимает покаяние от шкодливых серых мышей. Не успел кандидат упасть в обморок от куриного яйца, как появилась и в считаные дни прославилась группа «Веселые яйца». Другая группа наштамповала уже с полдесятка компьютерных игр на тему борьбы с «януковичизмом» и фальсификацией выборов. А завиральные речи одной из кандидаток в первые леди насчет американских валенок и «наколотых апельсинов» тут же породили прямо на Крещатике «пункт обмена американских валенок на наколотые апельсины». А в Сети — музыкальную композицию, где все та же леди исполняет свою речь про «наркотические» апельсины дуэтом с рок-звездой 1970-х Бобом Марли. Впрочем, Интернет — это особая тема; там уже вывешены десятки музыкальных коллажей, где речи обоих кандидатов звучат с самым неожиданным сопровождением.

Одним словом, наши «оранжевые» ни в чем не уступают предшественникам. Тоже во многом — большие дети, тоже играючи (вот очень точное слово!) пытаются решать острейшие политические проблемы, тоже точны в своем остроумии, тоже превращают закостеневшую официозную столицу в огромную театральную площадку, в помесь цыганского табора, карнавала и рок-фестиваля.

Так что наша «оранжевая радуга» — это не столько даже политическая акция, бархатная («каштановая», «ноябрьская») революция, сколько наш Вудсток и наш май 1968 года, наш ситуационизм и наш Дада. Одним словом, наше общее детство, которого в украинской истории, перенасыщенной поражениями, залитой кровью, слишком взрослой, еще не было.

*Киев*



# СИНЕ ФАНТОМ CLUB

PRESS FILM BIKER FOOD

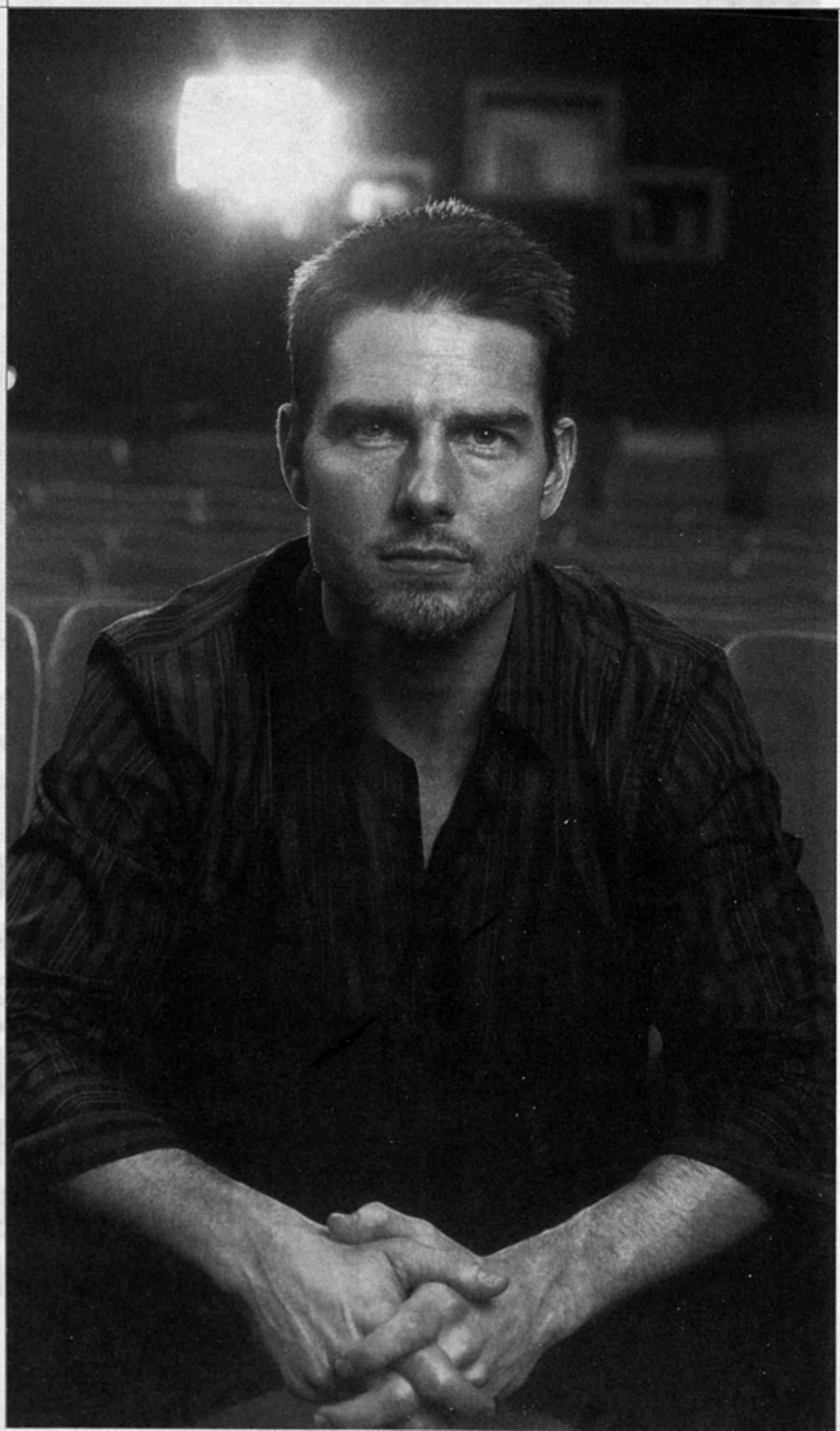
## Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают **настоящее кино** и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

# О П Ы Т



Том Круз

ТОМ КРУЗ

# Профессия актера — это шанс научиться жить

**ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ ЖЮЛЬЕТТ МИШО И ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ**

*— Вот уже двадцать лет вы являетесь одним из самых высокооплачиваемых актеров Голливуда и суперзвездой, популярной во всем мире. Что было самым трудным для вас за эти годы?*

— Обо всем и не расскажешь. Скажем, нелегко преодолевать давление, которое испытывает любой актер, идущий своим собственным путем. Но я не хочу жаловаться. Несмотря ни на что, я всегда любил свою профессию, а необходимость много работать никогда не пугала меня. Уже подростком я стриг газоны, разносил газеты, мне приходилось зарабатывать самому, чтобы купить новую пару обуви или мотороллер. Став актером, я понял, что меня ждет то же самое — такой же каждодневный труд. Но я понял также, что мне дан шанс, который нельзя упустить. К трудностям я был готов. Нас с тремя моими сестрами воспитывала разведенная мать, и я рано повзрослел, почувствовал свою ответственность за них, осознал, что такое семейная солидарность. Кроме того, я постоянно сталкивался с тем, что слишком не похож на других, слишком отличаюсь от сверстников, ведь я всегда и везде был новичком, «чужим» (мы часто переезжали с места на место), у меня никогда не было модной одежды и красивых ботинок... В детстве я думал: «Когда вырасту, все будет иначе». И вот в восемнадцать лет я начал сниматься в фильме Харолда Беккера «Отбой» с такими партнерами, как Тимоти Хаттон, Джордж Скотт, Шон Пенн. Беккер все время потешался надо мной. Но я не из тех, кто легко сдается! Я должен был доказать всем, что чего-то стою. И первый готов экспериментировать, потому что сам хочу понять все в жизни и в профессии.

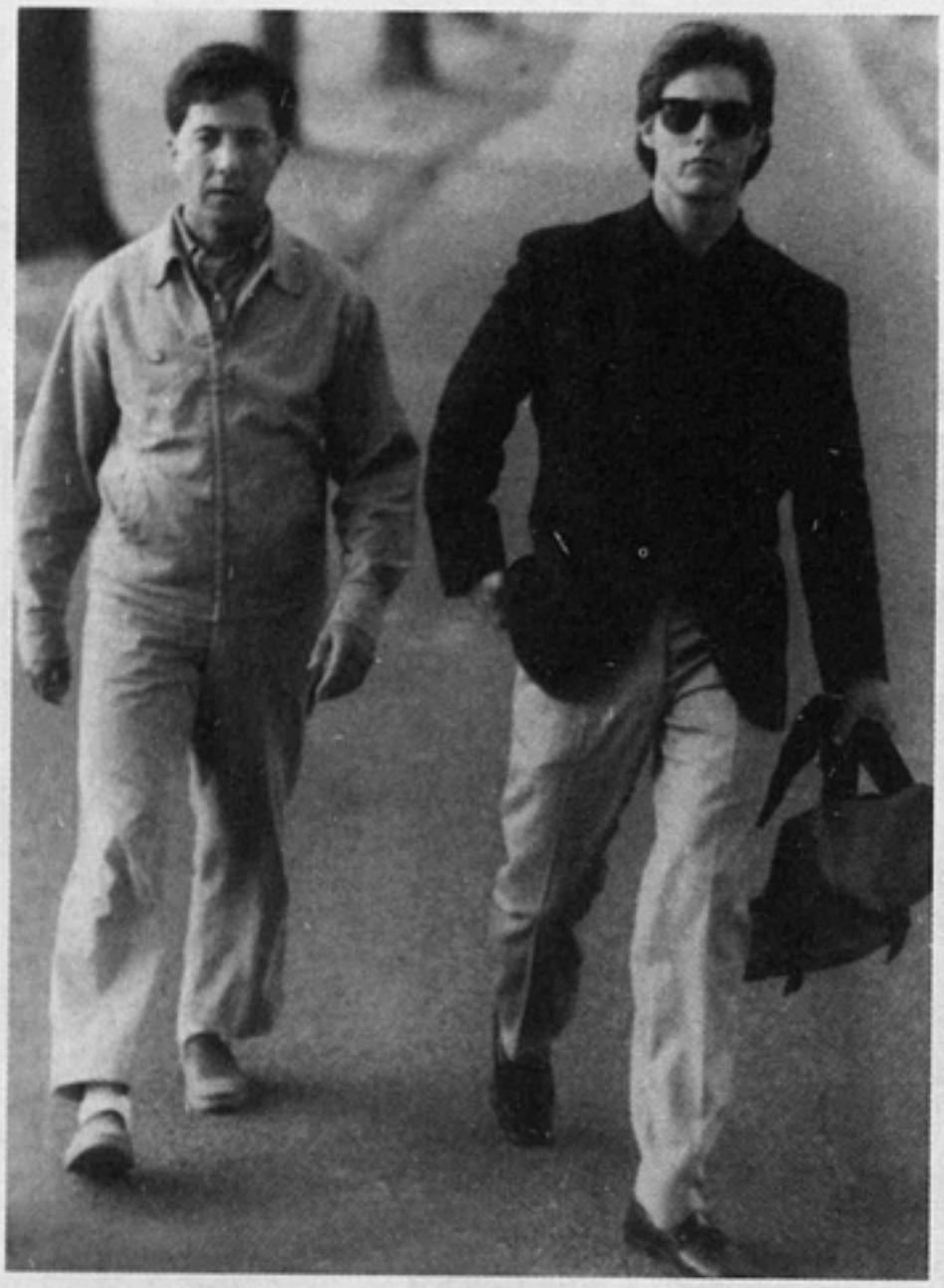
*— Как вам кажется, актерская профессия способствует постижению жизни?*

— Конечно. Даже если путь не устлан розами.

*— В чем секрет вашего сегодняшнего успеха?*

— В том, что я умел разбираться в людях. Я быстро научился понимать, кому можно доверять, а кому нет. Быстро пришло и осознание своих возможностей, их пределов и необходимости усилий, чтобы двигаться дальше. После «Отбоя» мне пришлось сопротивляться ярлыку, который на меня навесили: меня считали таким же психопатом, каким был мой герой в этом фильме, хотя это был результат нормальной актерской работы над ролью, ради которой, кстати, я набрал шесть килограммов веса. Актера на роль Джоэла Гудсена в картине «Рискованный бизнес» режиссер Пол Брикман искал целый год, а со мной он даже не захотел встретиться, потому что, как и другие, считал меня ненормальным.

*— Что изменилось в вашей жизни с тех пор?*



**Том Круз в фильме «Человек дождя»**

— Я сайентолог. Сайентология помогла мне больше всего и в жизни, и в профессии.

*— В какой мере она способствовала вашему профессиональному становлению?*

— Чем лучше понимаешь жизнь, тем лучше проникаешь в образ своего героя. Сайентология помогла мне понять себя и других. Я стал легче переносить стрессы и страхи, свойственные многим актерам. На самом деле все подчинено работе сознания. А работа артиста заключается в создании новой реальности, которая в известной мере не поддается анализу...

*— Что позволяет вам двигаться вперед? Слава, деньги?*

— Только не это! Я действительно много зарабатываю, но, могу вас заверить, ни разу в жизни ничего не решал из денежных соображений. Хотя бы потому, что в кино никогда нельзя быть уверенным в абсолютном успехе.

*— Но, снимаясь в фильме «Миссия: невыполнима—2» и готовясь к съемкам в третьей части, не эксплуатируете ли вы успех предыдущей работы?*

— Может быть. Но такие ленты интересны мне как раз тем, что позволяют развлечься в новом жанре, попробовать себя в нем, воспользоваться его возможностями. Снимаясь в той или иной картине, никогда не знаешь, будет ли продолжение. Всякий раз это новое приключение...

*— Говорят, вы не можете найти постановщика на «Миссию-3»...*

— Не хочу называть имена тех, кто отказался. Скажу лишь, что Джей Джей Абрамс лучше других осознает сложность проекта. Он давно задает себе те же вопросы, какие задавал себе я на протяжении десяти лет съемок «Миссии». К тому же он невероятно способный режиссер... Съемки намечены на будущий год.

*— После «Войны миров» Спилберга?*

— Да. Со Стивеном мы вскоре начинаем работать в Нью-Джерси.

*— Однако вернемся к вопросу о том, что стимулирует вас идти вперед...*

— Наверняка жажда некоего совершенства. Сколько помню себя, мне всегда хотелось быть продюсером, ведь это замечательная и лучшая возможность глубже понять кино. Когда я читаю тот или иной сценарий, я спрашиваю себя, удастся ли мне сделать что-то новое. Даже если меня предостерегают от какой-то работы, я все равно иду на риск, если она меня заинтересовала.

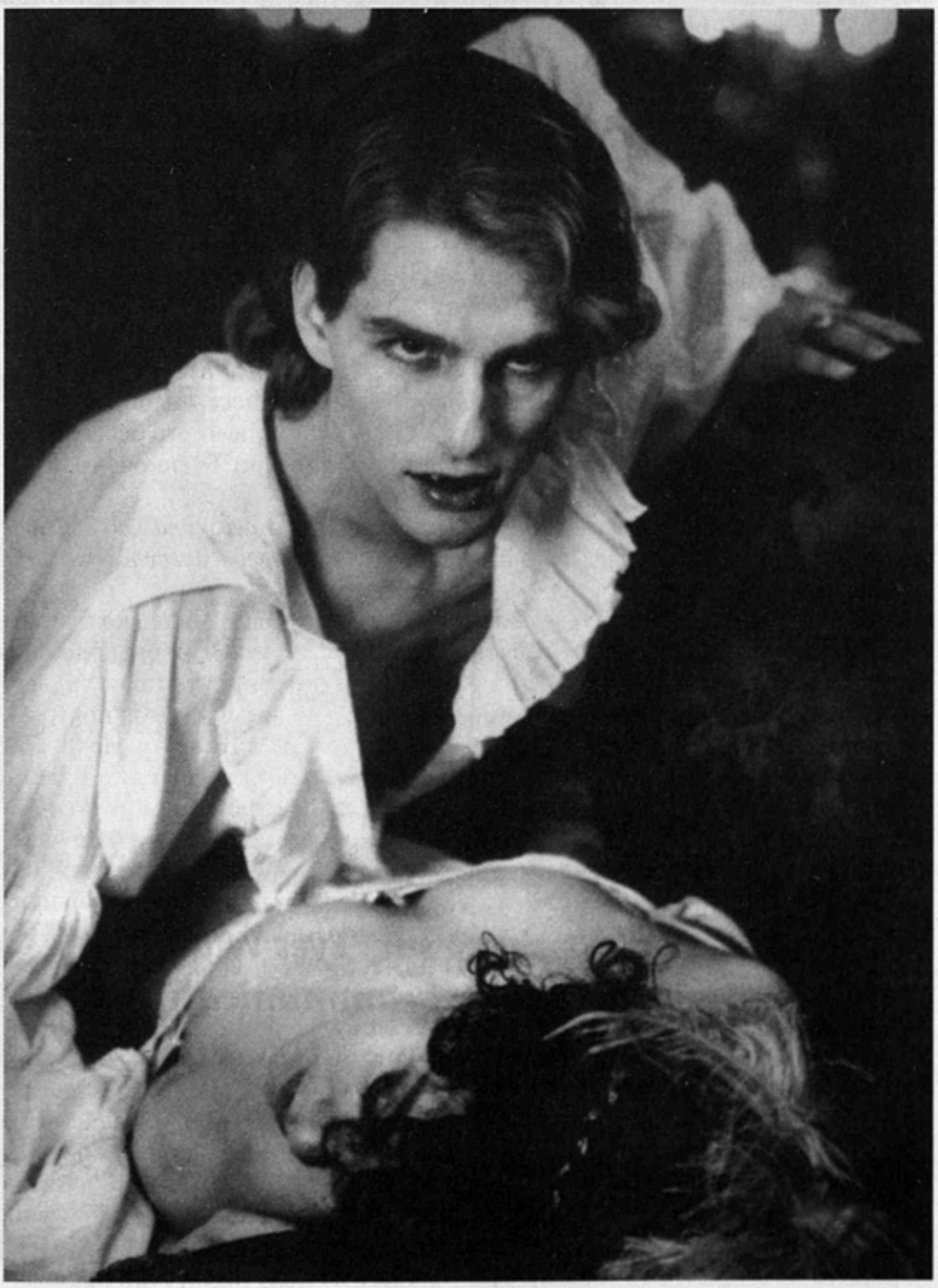
*— Бетт Дэвис говорила, что многие потому становятся актерами, что не могут выносить самих себя. Вы из их числа?*

— Нет. Желание стать актером появилось тогда, когда я, изображая знакомых или подражая кому-то, слышал довольный смех сестер. И еще после просмотра любимых фильмов — «Лоуренс Аравийский», «Американские

граффити», «Челюсти»... Я быстро понял, что эта профессия дает прекрасную возможность знакомиться с другими людьми, испытать нечто новое в себе... Это шанс научиться жить. И еще — *мечтать*!

Мне нравится в кино совместная творческая работа. Во время съемок во мне всегда вспыхивает невероятная радость! Просто великолепно, когда можно творить вместе. Еще снимаясь в «Отбое», я был поражен, какой заботой окружены все актеры, даже молодые. С тех пор я по-настоящему и заболел кино. Помню, как приставал с кучей вопросов к Мартину Скорсезе по поводу «Бешеного быка» или к Сидни Поллаку на съемках «Фирмы»: «Чему служит общий план? А для чего здесь нужен крупный план? Как ты используешь эти планы, чтобы рассказать историю?» Быть может, когда-нибудь я сам сниму полнометражный фильм. Мне всегда хотелось знать про кино абсолютно все, и никогда я не испытывал зависти или ревности к успеху других. Напротив. Чужой успех очень стимулирует. Есть фильмы, которые я смотрел десятки раз исключительно из-за игры актеров.

— *Какие, например?*



**Том Круз в фильме «Интервью с вампиром»**

— Их много. Я очень хороший зритель и легко увлекаюсь происходящим на экране. И, как ни странно, чем больше я проникаю в тайны актерской профессии, тем большее удовольствие испытываю от просмотра фильмов. Я всегда хотел работать с лучшими из лучших! Ничто так не волнует, как участие в создании чего-то единственного в своем роде, что поразит людей, вызовет в них сильные чувства и, возможно, отразится на их жизни. Когда замечательный режиссер, скажем, Роб Райнер или Пол Томас Андерсон, приглашает меня на роль в своем фильме, разве я могу отказать себе в удовольствии поработать с ним? Разве можно не пожелать отправиться с ним в новое путешествие? (*Смеется.*) Меня не интересует, в моде они сейчас или нет. Я просто благодарен им за то, что они есть. И во время съемок мы помогаем друг другу, стараемся идти в одном направлении. Вот почему, кстати, я обязательно смотрю все фильмы тех, с кем работаю.

*— В самом деле?*

— Да. Я просматриваю все фильмы актеров и режиссеров, с которыми мне предстоит работать. Это вошло в привычку еще со времен «Отбоя». Харолд Беккер показал нам тогда свои фильмы, и они помогли мне его понять. То же касается и актеров, и сценаристов, и операторов, и продюсеров. Только увидев их фильмы, понимаешь, как меняется или не меняется их стиль, как они развиваются или не развиваются в творческом отношении. На съемках мне часто приходится спорить с коллегами. Я должен понимать то, что они намерены сделать, а вовсе не то, чего они делать не собираются.

*— Не отсюда ли ваша репутация человека, который любит все контролировать?*

— Да нет, все не совсем так, конечно. (*Смеется.*) Просто всегда нужно владеть ситуацией, а в команде для блага фильма должны быть компетентные люди.

*— Выбирая проект, вы стремитесь отвечать за фильм в целом. Но каково было вмешиваться в работу такого режиссера, как Стэнли Кубрик?*

— Речь идет не о вмешательстве, а об участии. Режиссер выбирает актеров и нуждается в их помощи. Уверяю вас, мы со Стэнли много беседовали. Много. О кино, о фильмах, об объективах, о режиссуре. Было очень интересно.

*— Нет ли противоречия между вашим желанием все держать под контролем и особенностями актерской профессии, которая предполагает отказ от самостоятельности?*

— Нет. Тем более что это не столько контроль и власть, сколько настоящий интерес к своему делу и увлеченность им. К тому же как бы подробно в начале работы актер и режиссер ни обсуждали особенности проекта, всегда остаются некоторые неоговоренные детали, а во время съемок постоянно возникают новые идеи, которые нужно предложить друг другу. Но как бы там ни было, на съемочной площадке перед камерой я только актер, даже если являюсь продюсером данного фильма. Я хочу, чтобы мной руководили, чтобы мне помогали. Но я не могу детально не продумать все, что касается моего героя, чтобы наилучшим образом выполнить поставленную передо мной задачу. И, конечно же, я хочу надеяться на то, что режиссер примет мои предложения или хотя бы отнесется к ним с вниманием. И тогда я способен на многое, тогда смогу сделать рывок вперед, испытывая радость, даже если снимаюсь в трудной сцене.

*— Какое, на ваш взгляд, самое сильное ваше качество как актера?*

— Я много и серьезно готовлюсь к роли... Пусть меня считают психом! Но эта подготовительная работа меня особенно разогревает. Когда чувствуешь, как герой овладевает тобой даже помимо твоей воли, ощущаешь в себе тайную силу. Бывает, проснувшись ночью, я записываю в блокнот пришедшие в голову мысли. Я думаю обо всем, что связано с моим персонажем. Но в повседневной жизни его характер на меня не оказывает воздействия. Во всем должна быть мера. Никогда не надо себя насиловать. Иначе ничего хорошего не выйдет. Это как в любви — ничего не получится, если проявля-

ешь нетерпение. (*Смеется.*) К роли тоже нужно подходить постепенно. Профессия актера — это всегда невероятное, в том числе физическое, напряжение. Непосвященные не понимают, до какой степени она требует тебя всего. Я знаю актеров, которые доводят себя до изнеможения, и они очень суровы по отношению к себе, изводят себя переживаниями, что та или иная сцена им не удалась. В результате они как бы запирают себя в одиночную камеру. Просто невозможно это видеть!

— *Роль в каком фильме доставила вам самое сильное напряжение? В «Рожденном 4 июля»? В «Интервью с вампиром»? В «Магнолии»?*

— Не знаю. Не могу сказать. Разумеется, нелегким был фильм «Рожденный 4 июля»... Но каждая роль приносила мне удовольствие, была новым уроком...

— *Что привлекло вас в сценарии «Соучастника»?*

— Возможность работать с Майклом Манном. Это блестящий режиссер

**Том Круз в фильме «Соучастник»**

с поразительным взглядом на вещи! Мастер. Динамика отношений между убийцей Винсентом и шофером такси Максом меня тронула. Это история десяти дней и одной ночи в жизни этих людей, когда все идет прахом... Послав мне сценарий, Майкл еще не знал, какую из ролей отдать мне. Но после детального разговора мы пришли к мысли, что это будет Винсент...

*— Потому что это была возможность снова сыграть «настоящего» злодея?*

— Не только. Я не размышляю о том, добрый он или злой. Мне важно понять, насколько он мне интересен, новая ли для меня эта роль. Винсент не первый аморальный тип в моем послужном списке. Лестат в «Интервью с вампиром» и гуру в «Магнолии» тоже были ничего себе. (*Смеется.*)

*— А есть ли темные стороны в вашем характере?*

— Наверняка есть что-то. (*Смеется, потом задумывается.*) Возможно, цинизм. Но я ярый оптимист. Я всегда предпочитаю наполовину полный стакан наполовину пустому. Меня больше интересует добро, чем зло.

*— Вы известны как актер, который стремится раскрыть мотивы поведения своих героев. А было ли трудно играть бессовестного убийцу в «Соучастнике»?*

— Нет... Было интересно понять поведение Винсента, его моральный — точнее, аморальный — кодекс, то, почему он не ощущает вины за совершенные преступления, почему он поставил себя вне общества... Его нанимают убивать, и если бы он ответил отказом, это образовало бы брешь в его «этике». Я подошел к роли с этой стороны. Майкл очень помогал мне в работе. Готовясь к фильму, он встречался с настоящими убийцами, людьми из секретных служб, привыкших к такого рода «поручениям». Он придумал биографию Винсента, показывал фото места, где тот родился! Однажды он прислал мне форму курьера «Федерал Экспресс», чтобы я привык ходить в ней в толпе. Образ Винсента, который все время выдает себя за кого-то, — это метафора актерской профессии. Мне очень подходит метод работы Майкла. Я часто начинаю с внешнего облика героя, чтобы затем лучше погрузиться в его внутренний мир. Скажем, на съемках «Самурая» я много занимался физическими упражнениями, а уж потом — психологией героя.

*— Что было самым трудным в работе над образом Винсента?*

— Мне очень нравится мысль Майкла, что этот фильм — как последний акт трагедии. Мы не рассказываем начало и середину сюжета — только конец этого типа, который, где бы ни появлялся, всюду приносит с собой настоящий хаос... Нам было интересно понять, в какой момент Винсент начинает колебаться. Сцена в джаз-клубе, где он убивает парня, решающая. Но сомнения, появившаяся трещина в его характере показаны Майклом очень тонко, как и увлечение Винсента шофером Максом. Почему он не расстреливает Макса в самом начале? Почему тот становится ему интересен?

*— «Соучастник» снят цифровой камерой. Это что-то меняет в актерской игре?*

— Это увеличивает удовольствие от работы. Можно играть длинные сцены и тотчас повторять их, не дожидаясь, когда перезарядят камеру... В Майкле меня потрясает жажда обновления, стремление использовать, снимая ночной городской фильм, все возможности техники. И отнюдь не для того, чтобы поразить публику, а исключительно для воплощения замысла. Он настоящий художник.

*— С продюсером Полой Вагнер вы создали кинокомпанию. Как вы обозначаете ваши продюсерские амбиции?*

— Работать с режиссерами, которых я люблю и которыми восхищаюсь, поддерживать их, насколько могу. И не обязательно в фильмах, где играю сам. Это относится к Алехандро Аменабару, Кэмерону Кроу, Роберту Тауну... Я намерен продюсировать самые разные проекты.

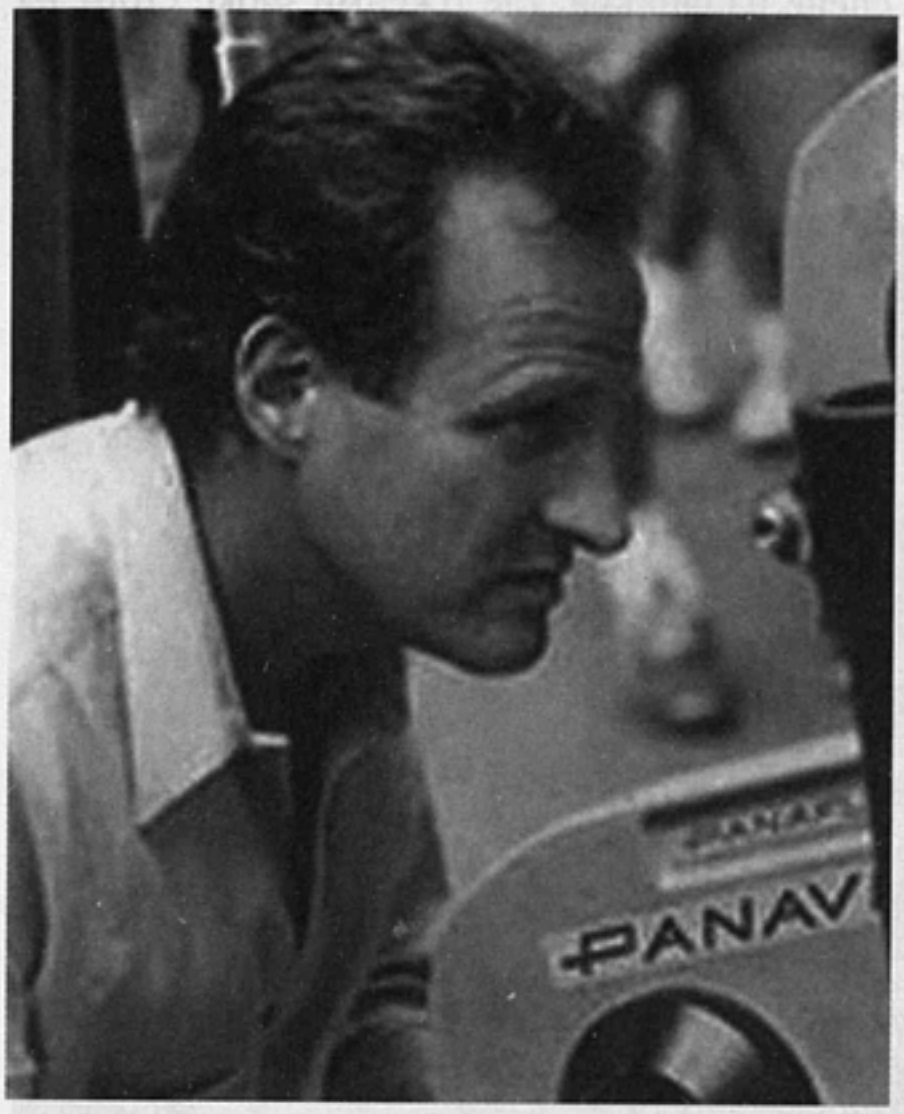
*Studio, 2004, octobre, № 205*

*Перевод с французского А. Брагинского*

МАЙКЛ МАНН:

# «Цифра приближает реальность»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРК ОЛСЕН




Майкл Манн

**Марк Олсен.** В «Соучастнике» вы будто исследуете эстетику цифрового видео. Она вас чем-то привлекает?

**Майкл Манн.** Здесь полезно будет провести аналогию с архитектурой. Когда сталь впервые стала использоваться как строительный материал, архитекторы старались замаскировать конструкции под каменную кладку. Лишь после новаторского проекта Луи Салливана в Чикаго в 1890-е годы эстетика стальных конструкций — неприкрытых, самодостаточных — получила право на существование.

Цифровое видео я выбрал не из экономических соображений, а потому, что действие «Соучастника» разворачивается в одном городе в течение одной ночи, а на кинопленке ночной город невозможно запечатлеть так, как на цифровом видео. Цифра приближает реальность. Мне нравится ощущение правдивости, которое получается, когда на лицо актера падает очень мало света; по-моему, это первый крупный художественный фильм, снятый на цифровое видео, где эта техника съемки использовалась ради достижения фотографической, почти документальной реалистичности, а не ради эффектов. Цифровое видео ближе к инструменту живописца; результат можно увидеть уже во время работы: вот он, перед вами, на цифровом мониторе высокой четкости Sony. Так что я имел возможность изменять контрастность, чтобы получить нужное мне настроение, увеличить цветность и проделать еще множество вещей, которые невозможно осуществить при использовании пленки. Цифровая камера не предназначена для тех режиссеров, которых не волнует визуальная сторона, которые полагаются на стандарты или эстетические шаблоны. Зато она идеально подходит для таких людей, как Дэвид Финчер или Ридли Скотт, которые заранее представляют себе зрительный образ кадра и знают, чего хотят добиться.

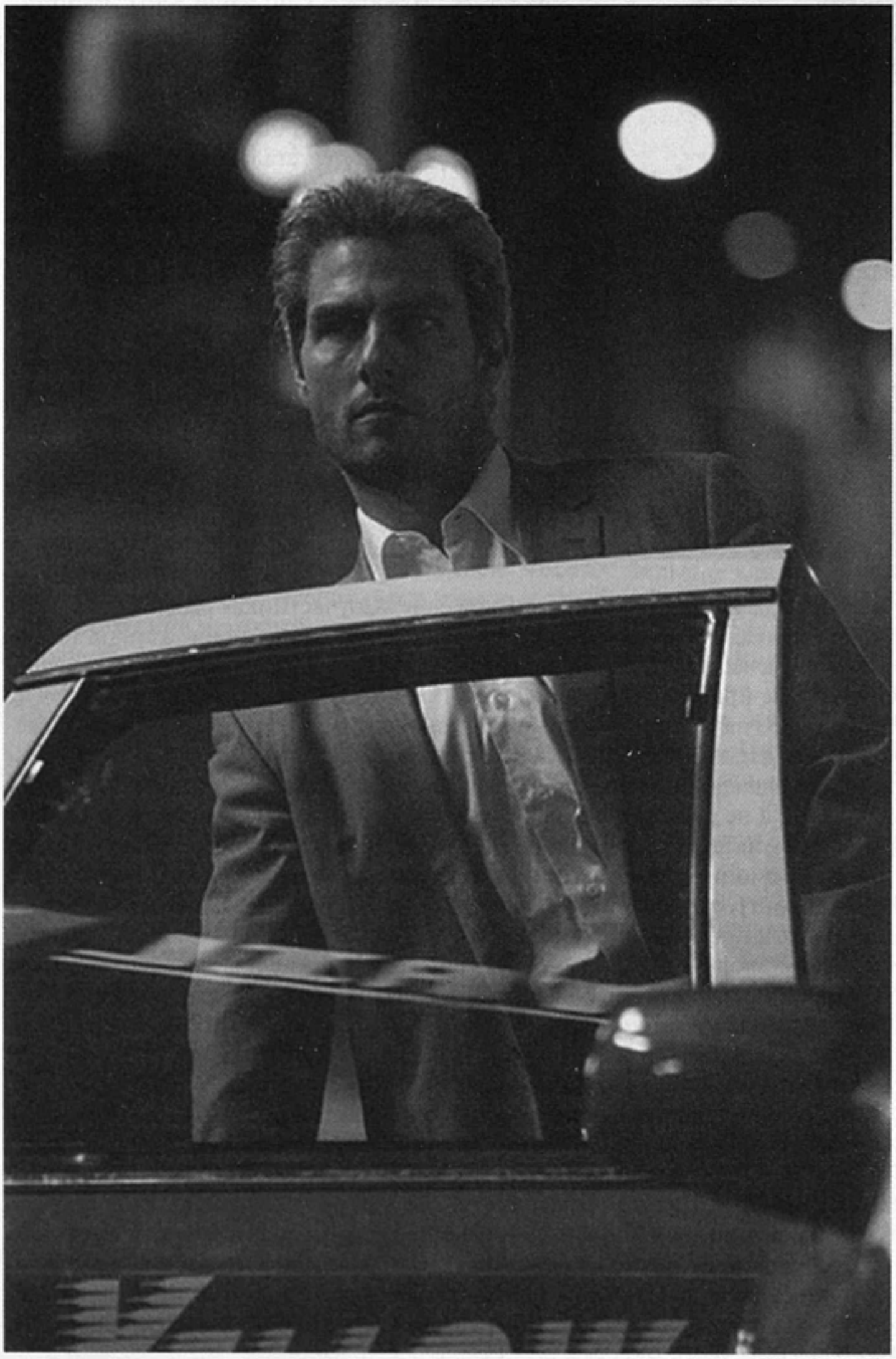
**Марк Олсен.** Цифровая камера позволяет снизить численность съемочной группы, что сделало весь процесс съемок «Соучастника» более мобильным?

**Майкл Манн.** Не в нашем случае. У нас параллельно работала полноценная киносъемочная группа, чтобы мы могли снимать любым способом. Если была возможность работать на пленке, мы так и делали, хотя в конечном итоге 80 процентов фильма оказалось снято на видео. Например, перестрелка в корейском диско-клубе снималась на пленке, потому что у нас были сложные интерьерные декорации, которые необходимо было освещать, и с

35-*мм* камерой мы чувствовали себя более свободно, чем с цифровой аппаратурой.

Я обнаружил, что меня захватила мультимедийность. В моем следующем фильме будет несколько сцен, снятых на пленке, — ведь ничто не мешает снимать днем в пустыне на пленке, хотя если я все же выберу цифровое оборудование, я не стану использовать Sony, а возьму, к примеру, камеру Viper, потому что процессор фирмы Thompson изумительно обрабатывает хорошо освещенные сцены и дает потрясающие теплые цвета.

**Марк Олсен.** Расскажите о сцене из фильма, где Джейми Фокс стоит на крыше автостоянки и смотрит вверх на окна офисного здания, в котором героиня Джады Пинкетт Смит работает на одном этаже, а герой Тома Круза затаился на другом.



«Соучастник»

**Майкл Манн.** Вот яркий пример того, почему я применял оборудование высокой четкости, используя все лучшее, что может дать цифровое видео. В здании парковки была пара источников света, и, по-моему, мы никакого дополнительного освещения не использовали.

**Марк Олсен.** В «Соучастнике» прослеживается вполне реальная география Лос-Анджелеса, нечто подобное было и в «Схватке».

**Майкл Манн.** Не все здесь топографически верно. Например, когда мои герои двинулись в ночной клуб «Эль родео», я направил их в Уиллмингтон. Выбор места всегда имел отношение к содержанию сцены, а в тот момент герои как раз знакомились и сближались друг с другом, так что мне нужен был как можно более обезличенный и малонаселенный район. Я всегда ищу аномалии, а то, что такой клуб, как «Эль родео», размещается среди нефтеочистительных заводов в районах Сан-Педро и Уиллмингтон, показалось мне странным. Но такие клубы действительно существуют, как и ночная жизнь посреди леса очистных вышек.

Я всегда стараюсь найти нечто такое, отчего сцена покажется правдоподобной. Реальным мне представляется то, в чем есть что-то аномальное и неожиданное — когда не возникает ощущения, что все абсолютно сымитировано. Речь может идти о месте действия, жесте, выражении лица, чьей-то мысли — в реальной жизни всегда так.

**Марк Олсен.** Вы сделали немало изменений в сценарии, например, перенесли действие из Нью-Йорка в Лос-Анджелес. Почему?

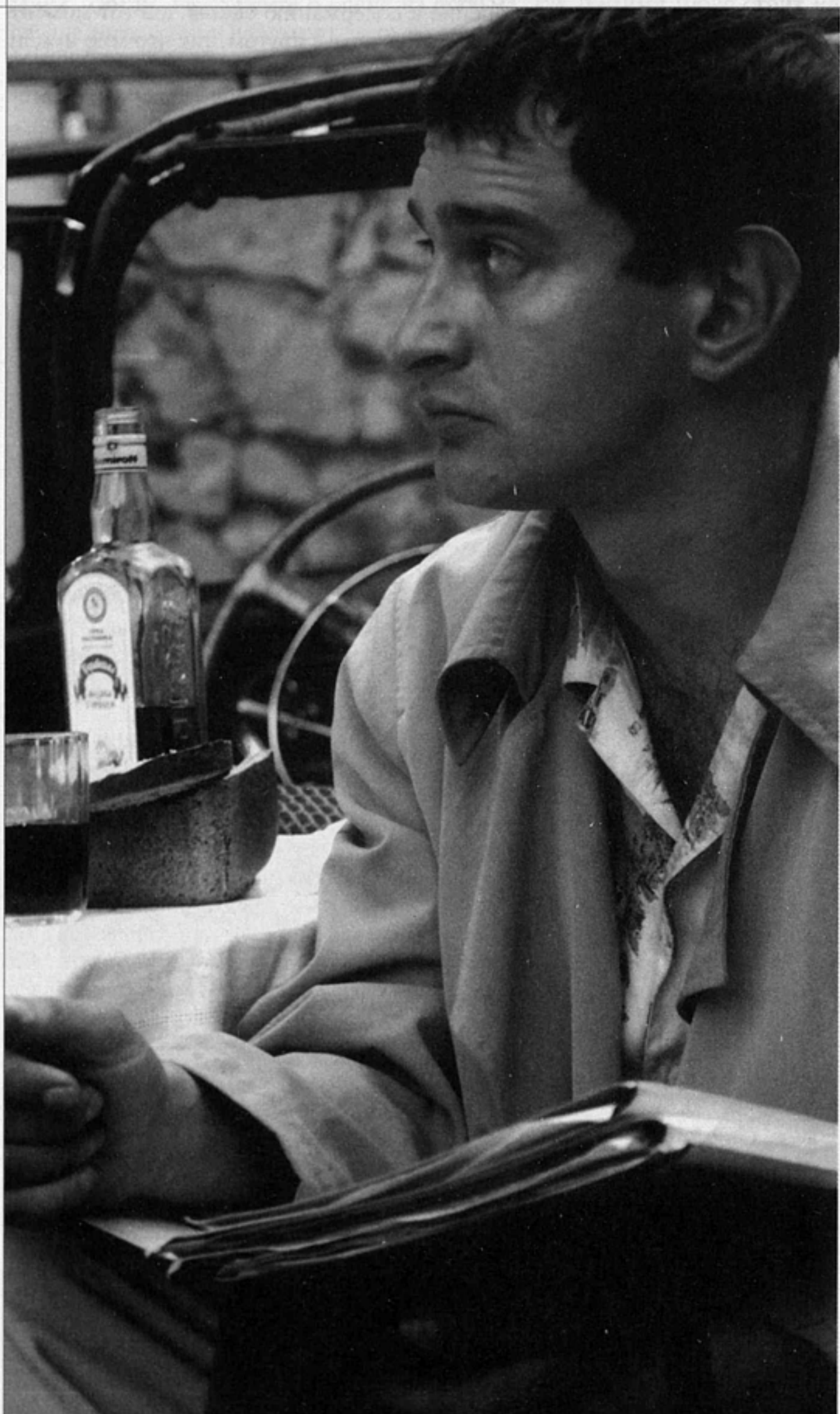
**Майкл Манн.** Лос-Анджелес как место действия используется гораздо реже. У этого города есть своя культурная специфика, путешествие по нему напоминает путешествие по Интернету — когда вы заходите на какой-либо вебсайт, вы будто попадаете в некий новый мир, и разные миры никак не пересекаются. По-моему, Лос-Анджелес — самый восхитительный город в современных Соединенных Штатах. Только в Лос-Анджелесе нужно знать, куда идти. А этого не знают многие его жители.

Для меня самым ценным в сценарии была его великолепная структурированность. Я многое переписал, но по существу ничего не менял, поэтому единственным сценаристом значится Стюарт Битти. Мы изменили культурную среду, место действия, прошлое персонажей, темы разговоров, но я не трогал нарративную структуру, сюжетные коллизии.

Еще до того как мне на глаза попался этот сценарий, я спрашивал себя, что бы мне хотелось сделать, и решил, что мне хочется попробовать создать очень концентрированное повествование. Взять то, что обыкновенно составляет третий акт трехчастной структуры, и сделать полнометражный фильм. Меня привлекали яркие характеры, вступающие в столкновение друг с другом в очень сжатые временны́е рамки. Все это противоположно изящной, но ненапряженной работе с реальными фактами из жизни Мухаммеда Али с 1964 по 1974 год, которые имели место в пяти городах на двух континентах. И все это, к счастью, я нашел в сценарии Стюарта Битти. Мне понравилось ощущение плавания в спасательной шлюпке по ночному городу.

*Sight and Sound, 2004, October*

*Перевод с английского Марии Теракопян*



«Родственники». Эдик — Константин Хабенский

С Ц Е Н А Р И Й

ГЕННАДИЙ ОСТРОВСКИЙ

# Родственники

**Привокзальная площадь. День**

Междугородный рейсовый автобус притормаживает на невзрачной привокзальной площади маленького городка, грязной от недавно прошедшего дождя и пыльной от жаркого ветра (грязь быстро высыхает на солнце), что гонит пыль от здания вокзала к пустому, открытому базарчику с кривыми, перекошенными рядами и обратно.

Притормозив, автобус торопливо устремляется прочь, будто побыстрее с этого тоскливого места, оставив в пыли одинокую мужскую фигуру с «дипломатом».

И то и другое принадлежит Эдику Летову. Молодому человеку лет тридцати — тридцати пяти. Помимо возраста и довольно усталого вида, вызванного, очевидно, дальней дорогой, отметим также его обаятельную, располагающую к себе наружность.

Невдалеке от него по перрону резко вышагивает невысокий мужчина в белой рубашке, гремя шахматной доской под мышкой.

Он смотрит в сторону площади, видимо, кого-то поджидая, то и дело косится на вокзальные часы. На одном из его резких разворотов шахматная доска раскрывается, фигуры падают в грязь и в воду. Мужчина, согнувшись, начинает мучительно вылавливать их, его накладные белоснежные манжеты сваливаются с рукавов в темную жижу.

Порыв ветра качает в сторону Эдика неряшливый плакат. «Голотвин — цэ краще мисто на зэмли!» — уверяет Эдика неизвестный ему автор.

**Гостиница. День**

Трехэтажная гостиница под названием «Хотель «Дружба».

Номер, где остановился Эдик, расположен на предпоследнем этаже, и если бы к номеру кто-либо собрался предъявлять какие-либо требования, он бы не ответил ни на одно из них. Эдик валяется на кровати, рассматривая большую папку с надписью «Голутвин». В папке лежат четыре толстых конверта. На каждом каллиграфическим почерком выведено имя и название страны, очевидно, страны проживания. Эдик перекладывает конверты, рассматривая надписи: «Барух Пинцык. Израиль», «Эндрю Грицына. Канада. Торонто», «Ирэн Юбер. Швейцария».

Он внимательно останавливается на фотографии сухого американца с изящным голубым бантом на шее — из четвертого конверта — и его досье.

«Сэмуил Голдман. 65 лет. Соединенные Штаты Америки. Уроженец города Голутвин. Бывшая западная Галиция», — читает Эдик короткую справку. Задумчиво закрывает папку.

«Не найдено. В архив» — крупно написано на ее оборотной стороне.

**Улица у гостиницы**

Через дорогу от гостиницы расположено здание городского фотоателье.

На стуле, у раскрытых настежь дверей, скучно сидит молодой фотограф с плоски простоватым лицом, почти юноша, в куцем костюме, что ему явно тесноват, с низким лбом и лопоухими ушами. Его зовут Мирослав. Вокруг него по ступеням ходят куры. Его голова в дреме свешивается вниз. Затем вскидывается вверх от звука шагов. Мирослав видит перед собой незнакомца.

Эдик, разглядывая Мирослава, ловко закидывает в рот сигаретку.

М и р о с л а в (*с надеждой*). Сфотать, шановный?

Эдик молча прикуривает, минуя фотографа, входит в помещение ателье. Мирослав торопится следом.

**Фотоателье**

М и р о с л а в (*быстро*). Шановный, могу сделать ваш психологический портрет. Достигаю большого внутреннего сходства. В рамке. Недорого. На фоне городской природы.

Эдик разглядывает нехитрый интерьер и несколько выставленных казенных фотографий: выпускной класс, здание городского вокзала, светловолосую девушку с испуганным лицом.

Э д и к. Тебя как зовут?

М и р о с л а в. Мирослав.

Э д и к. Мирослав, хочешь на меня поработать?

М и р о с л а в (*быстро облизнувшись*). Смотря шо.

Э д и к. Для начала мне нужна местная старуха лет семидесяти. Сможешь хорошую подобрать?

М и р о с л а в (*неуверенно*). У нас все ничего.

Э д и к. Мирослав, ты хочешь хорошо заработать? Двадцать долларов хочешь заработать?

М и р о с л а в (*быстро облизнувшись*). Хочу.

Э д и к. Мне нужна старуха лет семидесяти. Желательно без вредных привычек... Одинокая, без детей. Лучше глуховатую. Чтоб поменьше болтала. К утру штук десять наберешь?

М и р о с л а в (*быстро*). Наберу.

Э д и к. Давай. Чтоб было из чего выбрать.

**Еврейское кладбище**

Эдик энергично движется среди могил, забираясь все дальше, вглубь, где могилы брошены, а имена на каменных могильных валунах стерты. За ним следом уныло движется маленький, относительно молодой человек с бледным худым личиком, с перхотью и большой реестровой кладбищенской книгой под мышкой. У него сильно слезятся глаза. Будто плачет. Эдик останавливается у одной из могил.

Э д и к. Здесь кто лежит, Григорий?

Г р и г о р и й (*устало*). Здесь захоронения с 1916 года.

Э д и к. Безымянные?

Г р и г о р и й. Вы мне скажите, кого вы ищете, я вам найду.

Э д и к. Конъюнктивит замучил?

Г р и г о р и й. А-а, да. Раздражение глазного яблока. Профессиональное. Ноты по ночам переписывал. Здесь раньше цементный завод был, я там в клубе детский оркестр вел.

Григорий слабо улыбается.

Э д и к. Григорий, тебя Григорий зовут, правильно? Один человек хочет посетить могилу родителей своей матери. Он сам из Израиля. А мать родом отсюда.

Г р и г о р и й. Как фамилия?

Э д и к. Пинцык. Барух Пинцык.

Г р и г о р и й. Нет, у нас здесь таких нет.

Э д и к. Гриша, не в том суть. Человеку важно место, где колени преклонить. Понимаешь меня? У нас, буддистов, вообще могил нет.

Г р и г о р и й. Ну, не знаю, у буддистов одно, у евреев другое.

Э д и к. Гриша, я сам еврей, я свет по субботам не включаю. Но дело есть дело... Человеку нужна хорошая могила. На недельку. Поскорбит и уедет. И ему приятно, и ты заработаешь.

Г р и г о р и й (*чуть заикнувшись*). В каком с-смысле?

Э д и к. Запись в этой книге сделаешь, что здесь могила родителей его мамы, и хорошо заработаешь. Хочешь хорошо заработать? Двадцать четыре доллара хочешь заработать?

Г р и г о р и й. А м-могила?

Эдик окидывает рукой пространство поваленных надгробий.

Э д и к. А это что? Плохие? Гриша, все конфиденциально. Понимаешь меня? Только между нами. Ты и я.

Г р и г о р и й (*взволнованно*). Нет, это нельзя, эти я не могу. Там ребе лежит.

Э д и к. Я не настаиваю, мне все равно, ты сам выбери. Ты начальник. Вон те можно. Главное, чтобы па́рная.

Г р и г о р и й (*мучительно*). Я... тогда... пусть... к моим родственникам. К Цаусаки. Я... на себя возьму.

Э д и к. Давай к Цаусаки.

Г р и г о р и й. Тогда никто, ничего... О, господи... Лучше я сам все...

От волнения слезы у Григория текут градом.

Э д и к. Правильно. Молодец.

Г р и г о р и й. Тогда, только... пятьдесят долларов. Запись плюс моя могила...

Э д и к. Давай так. Пятьдесят — в конце. Если тридцать, то сразу, а пятьдесят — в конце.

Г р и г о р и й (*быстро кивнув*). Хорошо. Десять сразу — сорок в конце.

**Гостиница. Буфет. Ранний вечер**

Гостиничный буфет с тремя столиками расположен на бетонной террасе первого этажа гостиницы. Эдик рассматривает фотографии и документы из своей папки. Задумчиво выпивает сто граммов, закусывая их яйцом со сметаной. Смотрит на рослую, крупную, как медведица, буфетчицу, но с тонкой талией и невероятно широкими, по отношению к ней, бедрами.

Э д и к. Как мимолетное виденье, как гений чистой красоты.

Буфетчица краснеет, ставит перед Эдиком салат из помидоров.

Б у ф е т ч и ц а (*стесняясь*). А вы к нам по какому профилю? Вы к нам не по профилю цементного завода? У нас тут раньше цементный завод работал. Так яблоку было негде упасть.

Эдик гладит пальцем ее ладонь.

Э д и к. Нет. Я гуманитарий.

**Гостиница. Номер Эдика. Ночь**

После любви он курит в смятой постели и рассматривает фото и документы Ирэн Юбер, красивой актрисы из Женевы. Буфетчица Нина выходит из туалета и стеснительно ложится рядом.

Э д и к (*помолчав*). Нина, поверь мне, что самое главное в жизни — это любовь.

Н и н а. Я согласна.

Э д и к. Мой лучший друг отдал своей жене квартиру. Она его бросила, а он ей свою квартиру отдал. Ты бы отдала?

Н и н а. Отдала.

Эдик поворачивает к ней голову. И смотрит на нее с неясным интересом.

Н и н а. Но я замужем. А квартира на нем.

Э д и к. Нина, а можешь представить, что у тебя вдруг сестра за рубежом нашлась? Родная душа, потерянная, в гости бы приехала.

Н и н а. Нет. У меня муж такой кобелюка, шо не дай бог. Лучше не надо. Не смотри так, Эдуард. У меня это впервые. Не веришь?

Э д и к (*поскучнев*). Верю. У меня со сферой обслуживания всегда так. Жена была, и то в авиакассах работала. Может, на мне какой-то тайный опознавательный знак для вашего брата?

Н и н а. Ты просто красивый.

Буфетчица спит. Эдик лежит в постели, устремив взгляд в потолок. Потом встает. Подходит к окну. За окном мелкий, неприятный дождь.

**Улица у гостиницы. Раннее утро**

Из-за угла улицы, неприятно ревя мотором, появляется милицейский воронок.

Наперерез ему с криком мчится растрепанная крашеная женщина, с оборванными на кофте пуговицами — бело вздымается грудь — с распущенными в беспорядке волосами, с ней ребенок лет шести, и он с трудом за ней поспевает.

Ж е н щ и н а (*кричит*). Дэ вин, дэ вин?

За рулем машины сидит кряжистый и угрюмый лейтенант лет пятидесяти, также с оборванными на кителе пуговицами и с одним оторванным погоном. За решеткой машины сидит задержанный — пьяный бессмысленный человек, — сжимая в кулаке другой милицейский погон.

Ж е н щ и н а (*кричит задержанному*). Яша, Яша! Ты же выродок, Яша, ты же не еврей, ты недочеловек! Зачем ты ударил в нос товарища лейтенанта, что он тебе плохого сделал?.. Стань на колени перед этим святым человеком! Стань, Яша, пока он тебя не посадил!

Она бежит следом за машиной. Скрывается за поворотом.

**Фотоателье**

В очереди собрались с десяток местных старух. Судя по их виду, Мирославу во многом удалось реализовать пожелания Эдика. Эдик сидит в зашторенной кабинке фотографа, откуда обычно клиентам обещают «птичку». Из-за шторки доносится невнятный гул голосов.

В кабинке фотографа сидит старуха с лицом, залитым слезами, и пьет воду, что подает ей Мирослав. Эдик несколько устало на нее смотрит.

С т а р у х а  Г о р д е е в а. Так вот, я хочу рассказать вам о том произволе, что здесь творится.

Э д и к. Вы уже говорили.

С т а р у х а  Г о р д е е в а. Я не до конца.

С т а р у х а  с  п а л к о й (*ревниво*). Гордеева дольше всех сидит. Тоже буду столько сидеть.

В это время из-за шторки выходит Гордеева.

С т а р у х а  Г о р д е е в а (*задыхаясь*). Кажись, взялы.

Ее рука с платком дрожит, она без сил опускается на стул.

С т а р у х а  Г о р д е е в а. Сфотографировали.

С т а р у х а  с  п а л к о й. Куда?

С т а р у х а  Г о р д е е в а. Нэ знаю, нэ пытайтэ!

На стуле, напряженно глядя в объектив фотоаппарата, сидит старуха с палкой.

Э д и к. Бабушка, сколько вам лет?

С т а р у х а  с  п а л к о й (*напряженно*). Шо?

Э д и к (*громко*). Бабушка, вы одна живете?

Старуха кивает.

Э д и к. Бабушка, а если бы к вам вдруг брат из Америки приехал? Родной. Потерянная душа. Понимаете меня?

С т а р у х а  с  п а л к о й. Шо?

Э д и к. Сколько ей лет?

М и р о с л а в. Она сказала — семьдесят.

Э д и к. Да ей все сто.

М и р о с л а в. Она волнуется.

Э д и к. Дай ей гривну, пусть домой идет.

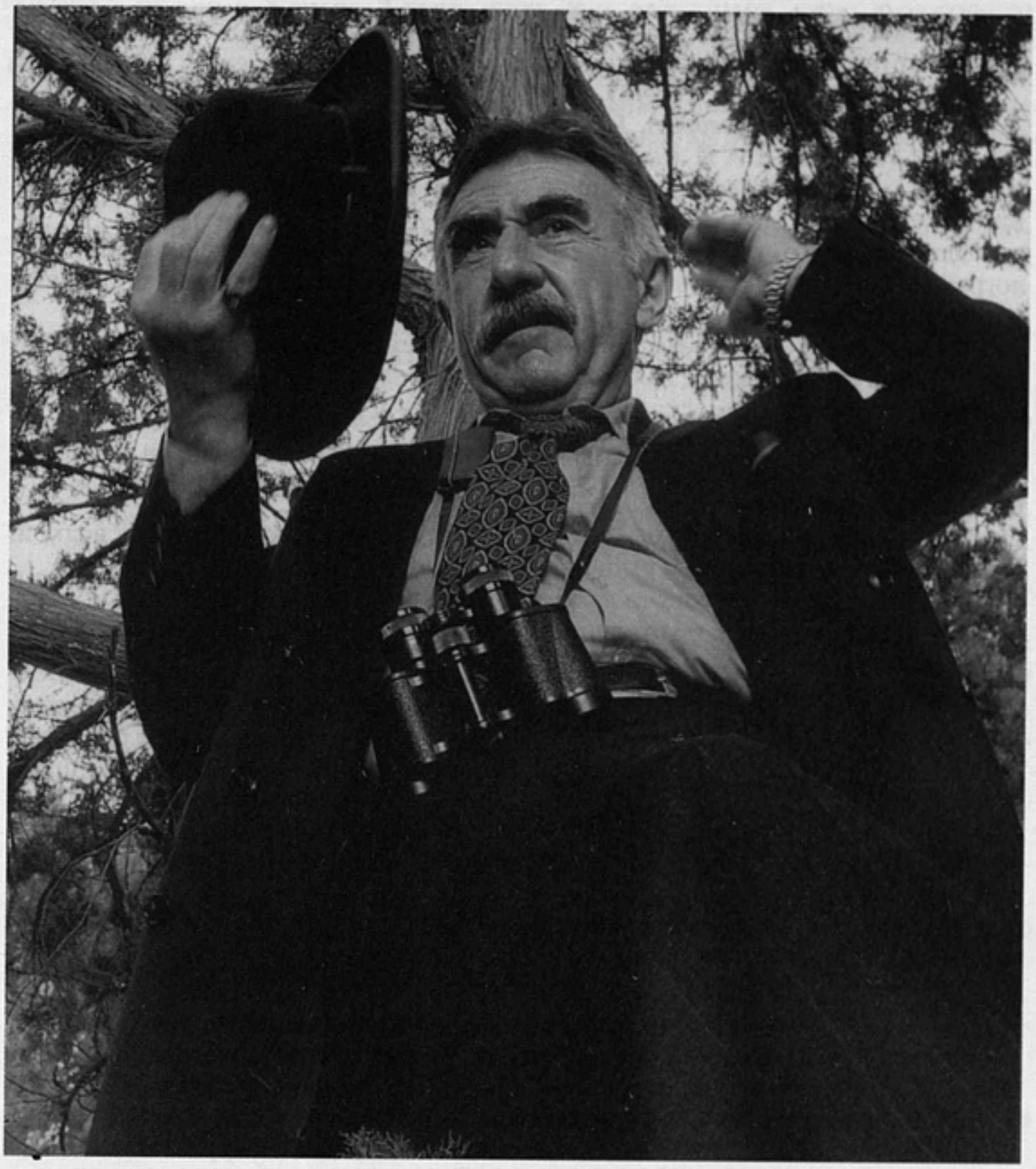
Старуха вдруг начинает мелко, обиженно плакать.

С т а р у х а  с  п а л к о й (*с обидой*). Гордееву сфотографировали, а меня нет. А я что, хуже?

Э д и к (*устало*). Сфотографируй ее.

**У железнодорожного переезда. День**

Маршрутка, прыгая на дорожных ухабах, подъезжает к железнодорожному переезду, что перекрыт шлагбаумом.



«Родственники». Барух — Леонид Каневский

В маршрутке длинноносый пожилой водитель в кепке, Виталик, который, поглядывая в зеркало, ласково улыбается Эдику и кивает его словам.

Э д и к. Значит, работаем так. Сейчас будем ездить по местам большого скопления женщин среднего возраста. Начнем с перчаточной фабрики. Потом объездим школьные и детские учреждения.

В и т а л и к. А если бабу прямо по дороге увидим, тормознуть?

Э д и к. Молодец. Тебя как зовут? Виталик?

В и т а л и к. Виталик.

Э д и к. Молодец, Виталик.

М и р о с л а в (*ревниво*). У нас сегодня еще пара старух на подходе, Эдуард. Не забыли? Тоже объем работы.

С грохотом несется поезд. Эдик пытается перекрыть шум.

Э д и к (*кричит*). Таких, как были, больше не приводи.

М и р о с л а в (*кричит*). У нас климат такой!

Э д и к (*кричит*). Со склерозом больше не води!

М и р о с л а в (*кричит*). Шо?

Эдик машет на него рукой.

С грохотом мчится поезд. Рядом с маршруткой останавливается «Волга» с тонированными стеклами и с номерами, начинающимися с двух нулей. Из нее — со стороны водителя — выходит здоровый дядька в телогрейке и резиновых сапогах и, обойдя маршрутку, широко откатывает дверцу в салон. С последним вагоном уходящего поезда наступает глубокая тишина.

Начальник ГАИ (*негромко Эдику*). Пойдем, хлопчик, с тобой руководство хочет поговорить.

Эдик (*Мирославу*). Это кто?

Мирослав (*побледнев*). Товарищ майор. Начальник ГАИ. Здравствуйте.

Начальник ГАИ (*насмешливо*). Здоровэньки булы.

Эдик молча выбирается из маршрутки, дядька, названный майором, открывает перед ним дверцу «Волги».

Эдик садится. В глубине салона сидит еще один дядька, тоже в сапогах и телогрейке. Он молча забирает папку у Эдика. Разглядывает на ней отчетливый оттиск печати со звездами Евросоюза.

Второй мужик (*читает*). «Общество семейной истории при Европейском Союзе. Исследование и розыск». (*Эдику*) Сидай, хлопчик, сидай. Шо за исследования? Ты кто?

Эдик (*тихо и доверительно*). Я свой.

**Охотничий домик. Вечер**

Охотничий домик на берегу реки. Живописное место с лесом, костром, водкой, дымом и свежевыловленной рыбкой, что кипит в котелке.

На этом фоне Эдик горячо декламирует стихи Тараса Шевченко из поэмы «И мертвым, и живым, и нерожденным» тому самому дядьке, который был в салоне «Волги».

Эдик. Як бы вы вчылысь так, як требо,
То й мудристь бы була своя.
А то зализыты на нэбо:
— И мы — не мы, и я — нэ я!
И всэ тэ бачив, и всэ знаю.
Нэма ни пэкла ани раю.
Нэма и бога. Тилькы я!
Та куцый нимэць узлуватый...
А бильши никого! — добрэ, братэ,
Що ж ты такэ?

Здесь Эдик делает выразительную паузу, как опытный мошенник, прежде чем окончательно сразить свою жертву какой-нибудь невероятной подробностью.

Дядька со строгим в оспинках лицом неразоблаченного алкоголика слушает Эдика погруженно, прикрыв глаза.

Эдик (*продолжает*). Нэхай, скажэ
Нимэць. Мы нэ знаим. —
Нимэць скажэ: — Вы моголы, —
— Моголы, моголы.
Золотого Тамэрлана
Онучата голы!
Нимэць скажэ — Вы слав'яны.
— Слав'яны, слав'яны!
Славных прадидив вэлыкых
Правнуки поганы!

Городской голова (*помолчав*). Хорошо. Опоздал ты ко мне, Эдуард. Здесь у меня раньше цементный завод был. Цемент делали для атомных станций. Специальный, радионуклидный. Жизнь кипела.

Эдик. Все восстановим. Инвестиции хлынут потоком.

Городской голова. От этого?

Он тычет пальцем в фотографию Сэмуила Голдмана.

Эдик. Скорее всего. Гражданин Америки, крупный профсоюзный босс, разыскивает свою родную сестру.

Городской голова (*деловито*). Как зовут?

Эдик. Он не знает. Ничего не помнит. Его отсюда увезли, когда ему годик был, в начале 30-х, какая-то родственница смогла вывезти на пароходе. Но сама в дороге скончалась.

Городской голова (*деловито*). Так... (*Разглядывает фото Ирэн Юбер из Женевы.*) А это кто?

Эдик. Актриса. Ее бабка со своим сыном здесь осталась. А ее дед с ее

матерью уехали в Женеву. Теперь ищет дочь этого сына, свою двоюродную сестру.

Городской голова. А всего их у тебя сколько?

Эдик. Еще двое. Один из Канады, Грицына, ищет старшего дядьку по отцовской линии, а один из Тель-Авива — кладбище, там родители его матери похоронены.

Городской голова (*разглядывает бумаги*). Так... Это я все понимаю, Эдуард. Ну так они же у него в Голутвине похоронены. Через «у». А мы в Голотвине. Через «о»

Эдик. Правильно.

Городской голова. А Голутвин — это другой город, от нас подальше, за шестьдесят километров. Но он до войны был, а сейчас его нет. Понимаешь?

Эдик. Понятно.

Городской голова. После войны не стали его восстанавливать. Пусто там. Всех их родственников немцы поубивали.

Эдик. В том-то и дело.

Городской голова (*недоумевая*). Ну так?

Эдик. Скажите, я могу быть с вами откровенен — как с умной, незаурядной личностью? Я могу попросить проследить вас за ходом моих мыслей?

Городской голова. Хорошо, давай.

Эдик. Мы можем с вами переименовать город Голотвин в город Голутвин временно, на одну неделю, за пятьсот долларов в городскую казну... Включая возможные инвестиции. Не исключаю, что они могут городу и автобус подарить.

Городской голова (*крякнув*). Так. Городскому голове взятку предлагаешь, паскуда?

**Улица в городе. Ночь**

«Волга», скрипнув тормозами, останавливается у здания городской бани, погруженного во тьму.

Из машины выходит Эдик. Он так пьян, что едва переставляет ноги. У него бледное, мучительно отрешенное лицо человека, чудом оставшегося в живых. «Волга» отъезжает.

Эдик переступает порог бани. Со стуком падает лбом вперед.

**Городская баня. Парилка. Утро**

Эдик приходит в себя в парилке с огромной печью во всю стену, что топится дровами, и «мокрым» паром от нее.

Эдик там один. Вернее, не совсем, он не сразу замечает, что «некто» тоже находится в парилке, почти неразличимый в темноте и паре.

Миша (*помолчав*). Не замерз, сынок? Жару добавить?

Его голос звучит хрипло и гулко в пустоте помещения.

Эдик (*тревожно вздрогнув*). Что? Нет. Не надо. Ты кто?

Миша. Банщик.

Он одет в белые холщовые кальсоны и холщовую рубаху.

Миша. Тебе сейчас массаж нужен. От него весь хмель выходит. Я массажист высшей категории, сынок. Не бойся. Летчикам-космонавтам массаж делал.

Эдик тщетно пытается разглядеть его лицо.

Эдик (*недоуменно*). Каким космонавтам?

Банщик легонько подталкивает Эдика к скамье.

Миша. Ложись, ложись. Космонавту Комарову делал, герою Советского Союза посмертно. Все думают, он сгорел при приземлении, а он сейчас знаешь где?

Эдик. Где?

Миша. За рубежом. Живой. Только никому не рассказывай. Я сам полковник в отставке. Летал с ним вместе. В эскадрилье «Нормандия—Неман». Лежи, лежи. Я тебя вылечу.

У него огромные, как плошки, ладони, синие от татуировок, они умело и точно массируют спину Эдика.

Тот постепенно расслабляется. Оба молчат. Звонко капает вода из крана у входа в парилку, ударяясь о цементный пол.

**У фотоателье. Утро**

У здания ателье собралась очередь старух, в основном все тех же, которые были на прошлых пробах.

И н т е л л и г е н т н а я  с т а р у х а (*громко*). Интересно, по какому признаку нас собрали?

С т а р у х а  с  п а л к о й. Шо?

Она всем своим видом показывает, что скорее умрет, чем кого-нибудь пропустит вперед.

Т р е т ь я  с т а р у х а. Я чула, что в кино сниматься. Для кинолитописи краю.

И н т е л л и г е н т н а я  с т а р у х а (*громко*). Я смотрю, здесь все женщины. Вы слышите? А мужчин нет. Одних женщин отобрали. Интересно, по какому признаку?

С т а р у х а  с  п а л к о й. Шо?

Т р е т ь я  с т а р у х а. Цяпова, я вам кажу — в кино сниматься. Мэни Мирослав сказав. Вы шо, нэ чуетэ?

**Фотоателье**

Эдик в кабинке фотографа. Несмотря на посещение бани, лицо у него по-прежнему зеленого цвета. Движения вялые. Перед ним сидит вчерашняя старуха Гордеева, с котом Барсиком под мышкой. Эдик тупо на нее смотрит.

С т а р у х а  Г о р д е е в а. Так вот, я хочу рассказать о том произволе, шо здесь творится.

Э д и к (*тихо*). Послушайте, вас разве вчера не было?

С т а р у х а  Г о р д е е в а (*радостно*). Была. Узнали?

Э д и к (*судорожно сглотнув*). Мирослав, почему опять те же пришли? Я же тебе сказал.

Мирослав появляется из-за шторки.

М и р о с л а в. Это они сами. За гривной. Вы же в прошлый раз раздавали.

Э д и к. Всё, гривны кончились. Зови только тех, кого я не видел.

Старуха Гордеева расстроенно выходит из ателье и, потоптавшись, вновь становится в хвост очереди.

В кабинке на месте Гордеевой перед Эдиком теперь сидит светловолосая девушка, чья фотография висит на стене ателье. Она неестественно улыбается Эдику.

А л е н а (*после паузы*). Я жена Мирослава. Алена. Приятно познакомиться. Я в Житомирском культпросветучилище учусь. Заочно. Мирослав сказал, что вам дедушка нужен, для родственника из Канады. У меня есть хороший. Рыбак. Ветеран войны. Разносторонний человек.

Эдик угрюмо кивает. Алена молча сидит. Посидев, так же молча выходит. Затем входит старая Эстер. Вернее, ее вводит под локоть Мирослав.

М и р о с л а в. Она плохо видит. Уводить?

Э с т е р (*легко*). Да, я вам, наверное, не подойду, я еще не те очки взяла. Зачем слепая кинолетописи? У вас, наверное, своих полно. Хотя можно меня что-то и спросить.

Э д и к. Вы одна живете, без детей?

Э с т е р. Одна. И детей нет. Бог не дал. Одни голуби прилетают.

Э д и к (*угрюмо*). У вас брат в Америке нашелся. Одинокая душа.

Э с т е р. Брат? Какой брат?

Э д и к (*безнадежно*). Родной.

Э с т е р. Пойдем, Мирослав, выведи меня.

Оба выходят. Затем слышен странный шум, вскрик, тяжелое падение тела. Заглядывает Мирослав.

М и р о с л а в (*панически*). Эдуард, она в обморок упала!

**Лос-Анджелес. Офис Сэмуила Голдмана. День**

Шестидесятилетний Сэмуил Голдман одиноко стоит в своем просторном кабинете у широкого оконного витража, за которым далеко внизу сверкает огнями бессонный ночной город. Он говорит по телефону.

С э м у и л. Аллё. Урсула? Это папа. Ты не спишь?

Г о л о с  У р с у л ы (*спросонья*). Папа? Аллё? Что случилось?

С э м у и л. Я нашел свою родную сестру. Ее зовут Эстер. Аллё? Ты слышишь?

Г о л о с  У р с у л ы. Где нашел?

С э м у и л. На Украине. В маленьком городке, где я родился. Голутвин. Помнишь, я в детстве рассказывал тебе.

Г о л о с  У р с у л ы. Подожди. А который час?

С э м у и л. Около двенадцати ночи.

Г о л о с  У р с у л ы. Подожди, папа. Когда нашел?

С э м у и л. Две недели назад. Пришел ответ из Киева. Это фирма, которая занимается розыском родственников. Я сделал туда запрос через Интернет. Они долго искали. А теперь пришел ответ. Два дня назад. Она уже плохо видит.

Г о л о с  У р с у л ы. Кто, папа?

С э м у и л. Моя сестра. Эстер. Ей семьдесят шесть лет. Я хочу поехать.

Г о л о с  У р с у л ы. Папа, не горячись. Ты уверен, что это она?

С э м у и л. Да. Все совпадает. Она знает название парохода, на котором я плыл. Год, месяц. Даже день отправления. Мой адвокат тоже уверен. Ты меня слышишь?

Г о л о с  У р с у л ы. Да, да.

С э м у и л. Все совпадает. Мы теперь не одни. Там, возможно, живут много наших родственников. Трудно даже представить. Урси, я хочу, чтобы ты поехала со мной... Это не так дорого. За все вместе они берут около пяти тысяч долларов. За розыск и сопровождение. Аллё? Ты меня слышишь?

Г о л о с  У р с у л ы. Нет, папа, я не могу. Извини. У меня работа. Я думаю, тебе надо взять переводчицу. Хочешь, я тебе найду? Аллё, ты слышишь? У меня есть одна хорошая знакомая. Аллё, папа, я тебя не слышу.

С э м у и л. Как хочешь, Урси. Но это твоя родная тетя. Это твои корни. Может быть, самое главное, что есть на свете. В конце концов, это просто любопытно.

Г о л о с  У р с у л ы. Папа, почему всегда я должна делать то, что хочется тебе? Почему я должна все немедленно бросить и делать то, что хочется тебе? Все бросить и мчаться к тебе!

С э м у и л. Хорошо, я могу приехать к тебе в Кливленд. Мы всё обсудим.

Г о л о с  У р с у л ы. Папа, я сейчас в Вене. В Австрии. Здесь пять утра. Был трудный день. Я перезвоню тебе днем, хорошо?

Сэмуил Голдман осторожно кладет трубку. Стоит неподвижно, садится на стул, боком к углу огромного, во всю длину кабинета, офисного стола из белого пластика.

**Шоссе у въезда в город. Раннее утро**

С первыми лучами восходящего солнца обнаруживается дорожный указатель «Golotvin» у въезда в город, где местный рабочий с ведром краски тщательно соскребает в названии своего города его вторую букву «о».

Мчащаяся мимо этого маршрутка Виталика, блестя свежей зеленой краской и гремя железом и праздничной музыкой, выезжает на Киевское шоссе.

**Международный аэропорт Борисполь. День**

Маршрутка Виталика стоит на автомобильной стоянке у здания аэровокзала. Густой зеленый цвет хотя и придает ее ржавому гнутому корпусу весьма ядовитый вид, зато резко выделяет ее среди прочих. «Голутвин» — висит табличка на лобовом стекле. Виталик одет по-праздничному и выглядит торжественно. В петельку его кепки вставлен цветок. На груди блестит значок «Ветеран труда». Виталик придирчиво оглядывает салон. Выходит, прохаживается, поглядывая на выходы из здания, ковыряет ногтем свежий потек краски. Вытягивает из кармана белую шелковую ленточку, видимо, оставшуюся от чьей-то свадьбы, украшает ею лобовое стекло.

В зале прилета диктор объявляет о прибытии рейса из Америки. Эдик с плакатом «Roots» («Родственники») над головой напряженно стоит в центре зала. Около Эдика неуверенно останавливается подросток лет пятнадцати с плейером в ушах и с багажной тележкой, которую он довольно рассеянно тянет за собой. Подросток высокий, очень худой, со странной ленивой пластикой и с пыльной, давно нечесаной гривой волос.

М а р к - И в (*хриплым, ломким голосом*). Привет. Меня зовут Марк-Ив. Ты Эд?

Э д и к (*недоуменно*). Да.

М а р к - И в. Куда мне идти?

Э д и к (*удивленно*). Откуда я знаю. Куда хочешь.

Он отворачивается. Подросток стеснительно стоит, переминаясь с ноги на ногу. Эдик вновь поворачивается к нему.

Э д и к. А откуда ты знаешь мое имя?

М а р к - И в. Мама сказала. Ирэн Юбер. Из Женевы. Вы ее двоюродную сестру нашли. Ольгу.

Э д и к. А где сама мама?

М а р к - И в. Она вам письмо написала, что не сможет приехать. У нее опять какие-то гастроли.

Марк-Ив говорит лениво, будто нехотя, будто произнесение всех этих слов требует от него больших усилий. Лениво роется в карманах в поисках письма, прежде чем передать его Эдику.

М а р к - И в. Я пойду покурю, а то в самолете не разрешали. Чуть не сбрендил.

Он направляется к выходу.

Э д и к (*растерянно*). Погоди, ты далеко не ходи. Не потеряйся. Ты слышишь? Здесь тебе не Женева. Здесь машина стоит, такая зеленая, с названием города, куда мы поедем. Ты не заблудись здесь, понял? Мне еще надо троих встречать. Покури — и сразу назад.

М а р к - И в. Ладно.

Э д и к. Погоди, так мама что, вообще не приедет?

М а р к - И в. Черт ее знает. Сказала, что приедет. Но это вряд ли.

Мальчик направляется к выходу. Эдик, растерянно постояв, устремляется следом.

Мальчика на улице не видно. Эдик мечется, делает круг бегом. Виталик энергично машет ему от маршрутки. Эдик устремляется туда, заглядывает в салон.

Мальчик лежит в салоне машины, забросив ноги на сиденье, что впереди. Он спит, свесив вниз руку, где еще дымит сигарета.

В и т а л и к (*тихо*). Он к кому, Эдуард?

Э д и к (*хмуро*). К учительнице.

Барух Дж. Пинцык, пятидесяти лет, коренастый, с мясистым лицом и маленькими пронзительными глазками, подданный Израиля, проходит паспортный контроль, когда в его кармане звонит телефон.

Б а р у х (*на иврите*). Да, Мали, это я.

Г о л о с М а л и (*испуганно*). Где ты, Барух? Я ищу тебя целый день.

Б а р у х. Я в Киеве, Мали. На Украине. По делу. Перезвони. Я прохожу таможню. (*Выключает телефон.*) Моя жена. Не успеешь уехать — уже звонит.

Пограничница за стеклом стойки вглядывается в его лицо, отдает ему паспорт.

Телефон звонит снова, когда Барух, толкая тележку с багажом, проходит зеленый коридор. Таможенник внимательно смотрит на его чемодан, на черный саквояж, что висит на его плече, однако беспрепятственно пропускает в зал.

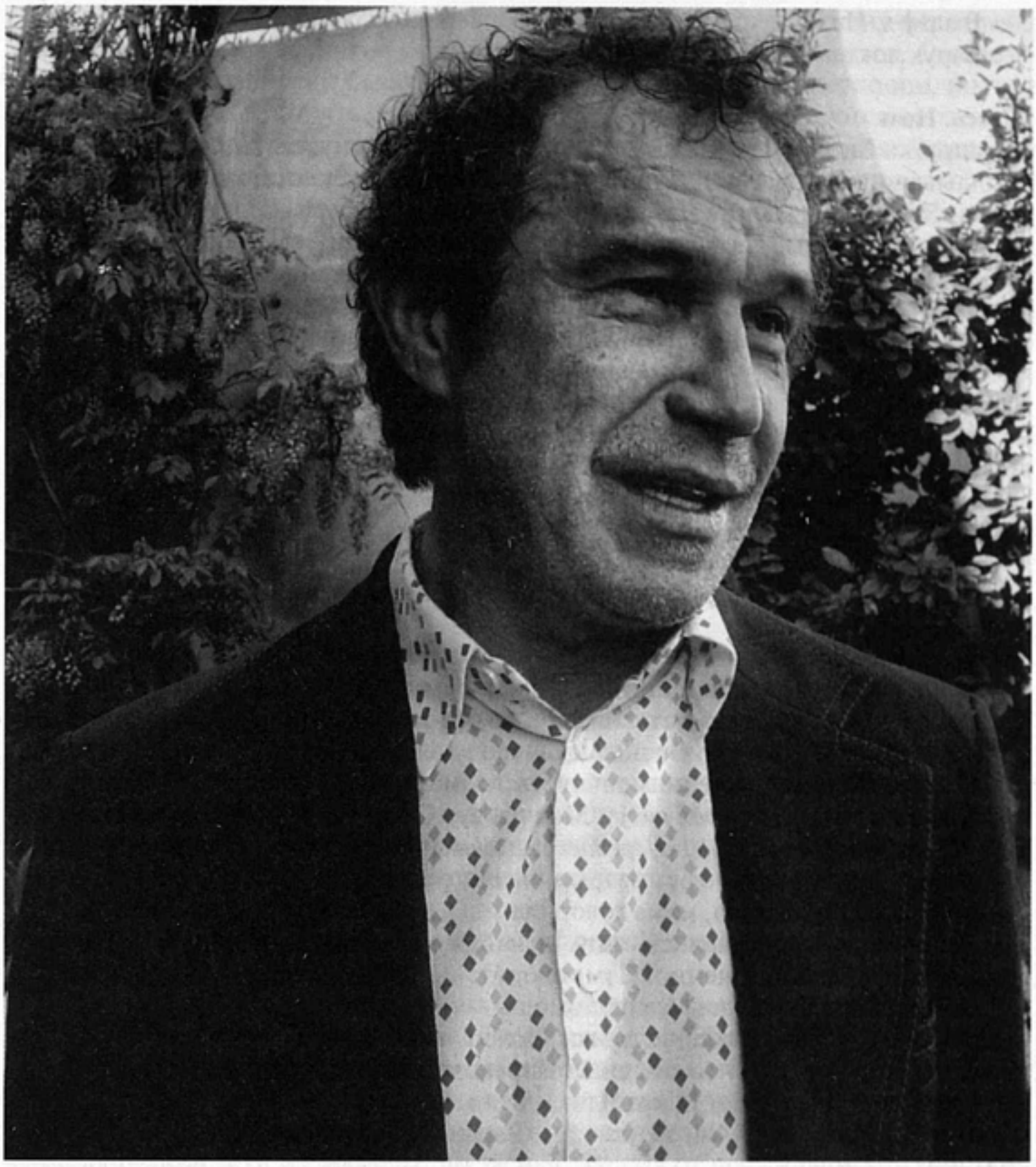
Г о л о с М а л и. Барух, держи себя в руках, случилось что-то ужасное. Украли маму.

Б а р у х (*несколько растерянно*). Чью?

Барух вытирает платком вспотевшее лицо. Очевидно, проход мимо таможенника дался ему нелегко.

Г о л о с М а л и. Твою, Барух. Держи себя в руках, ты слышишь? Какие-то вандалы выкопали ее несчастный прах из могилы. Два дня назад. Сохраняй спокойствие. Ничего не натвори сгоряча. Я уже позвонила своим сестрам. Они сообщили в полицию Рамат-Гана. Мы все вместе, мы держимся. У меня чуть не отнялась речь. Не понимаю, кому это понадобилось. Кому она могла сделать плохо — эта святая, женщина мученица. Прожить такую жизнь, иметь такого сына, как ты, извини меня, пожалуйста. Я плачу, не переставая.

Б а р у х. Мали...



«Родственники». Яша — Сергей Гармаш

Барух видит в зале Эдика с плакатом, движется к нему, машет ему рукой. Эдик, замечает это, устало опустив плакат, движется навстречу.

Г о л о с  М а л и. Мы думаем, что это маньяк, Барух. Может быть, он получает от праха сексуальное удовольствие. Его надо немедленно найти, пока он не успел надругаться.

Б а р у х (*тихо, с досадой*). Мали, не надо никого искать. Ты меня поняла? Мама со мной.

Г о л о с  М а л и. Ой, что значит «со мной»? Барух, что ты говоришь?

Б а р у х. Я тебе говорю, что мама со мной, не волнуйся.

Г о л о с  М а л и. Ты с ума сошел? Ты сумасшедший? Что ты говоришь?! Я скажу сестрам!

Б а р у х (*наливаясь кровью*). Не лезь не в свое дело! Заткнись. Мне насрать на твоих сестер. Это моя мама. Она со мной.

Он отключает телефон. Потом поворачивается к Эдику, который деликатно останавливается невдалеке.

Б а р у х. Ты Эдик? (*Изобразив улыбку, протягивает волосатую руку с крупным перстнем.*) Я Барух Пинцык. Мы здорово опоздали. В аэропорту была забастовка заправщиков.

Э д и к. На четыре часа. Но ничего. Вы последний. Все уже прилетели.

Б а р у х. Что, будет компания?

Э д и к. Еще трое. Американец с переводчицей, мужчина из Канады и мальчик. У них тоже нашлись родственники в Голутвине. Давайте, я вам помогу.

Б а р у х. Не надо.

Барух локтем прижимает саквояж к себе.

**Шоссе. Ночь**

Маршрутка Виталика мчит по шоссе. Марк-Ив, проснувшись, открывает глаза. Оглядывается, с трудом понимая, где он. В салоне тускло горит дежурная лампочка. Впереди, в кабине маячат спины Эдика и шофера. Те, кто сидит в салоне, ему незнакомы. Сэм Голдман пристально смотрит в окно, будто пытаясь что-то разглядеть в темноте, где проносятся неясные тени деревьев. Рядом, неудобно скорчившись, спит темноволосая худенькая женщина, его переводчица Регина Магометова. Спит Эндрю Грицына, симпатичный канадец лет тридцати пяти, спит тревожно, подрагивая во сне лицом, будто ему снится дурной сон. Барух Пинцык (он сидит впереди), будто почувствовав взгляд, цепко косится, на мгновение повернув к Марку-Иву голову. Тот, оглядевшись, закуривает. Эндрю, вздрогнув, просыпается. Улыбается мальчику.

Э н д р ю (*приветливо*). Познакомимся. Я Эндрю Грицына из Канады.

М а р к - И в. Марк-Ив.

Э н д р ю. К кому ты едешь?

М а р к - И в (*равнодушно*). Не знаю, к какой-то тетке. Мамина двоюродная сестра.

Э н д р ю. Долго искали?

М а р к - И в. Не знаю. Я никогда о ней раньше не слышал.

Э н д р ю. А я нашел родственников по отцовской линии. Двоюродного деда с семьей. Дядя брата отца. Очень рад. Очень долго искал.

Сэмуил Голдман тоже поворачивается к мальчику.

С э м у и л (*протягивая руку*). Меня зовут Сэм Голдман. Не хотели тебя будить. Я взял твой контракт. (*Передает мальчику бумагу.*) Сразу надо заплатить 20 процентов — остальное через неделю, в день отъезда.

М а р к - И в. Я знаю, мама говорила.

Марк ищет глазами пепельницу, не найдя, стряхивает пепел на пол. Проследив за этим, уже отстраненно, Сэм говорит:

С э м у и л. Если будет нужна помощь — обращайся.

Дорога впереди становится все более оживленной. Мелькают какие-то огоньки, силуэты домов на обочине. Переводчица Регина просыпается, сталкивается с пристальным взглядом Эдика, с его ласковой улыбкой.

Э д и к (*вкрадчиво*). Вас не укачало, Регина? Может быть, хотите сесть рядом со мной?

Р е г и н а. Что? Зачем?

Э д и к. Здесь виднее.

Р е г и н а (*несколько нервно*). Нет. Спасибо. Мне все видно.

Э д и к. А вы давно из Союза?

Р е г и н а. Давно. Но, думаю, здесь мало что изменилось.

Она отворачивается к окну.

Э д и к (*вкрадчиво*). Если возникнут сложности в работе, обращайтесь ко мне в любое время суток. И днем, и ночью.

Маршрутка сворачивает с шоссе на проселочную дорогу.

Э д и к. Друзья, мы подъезжаем. Наступают волнительные минуты. Скоро вы попадете в объятия новоприобретенных родственников. Общих мероприятий мы не планируем, за исключением групповой совместной фотографии в следующее воскресенье. На фоне городской природы. На добрую память.

Фары освещают дорожный указатель с измененной буквой — «Golutvin».

Э д и к. Вот он, Голутвин! Праматерь.

Маршрутку сильно трясет. Регина, не удержавшись в кресле, от толчка летит вниз.

**Привокзальная площадь. Ночь**

Первым в объятия новоприобретенных родственников попадает канадец Эндрю Грицына. Они ждут его на темной и пустынной площади у железнодорожного вокзала на нескольких легковых машинах.

Среди темных, плохо различимых силуэтов можно угадать жену фотографа Мирослава Алену в вышитой сорочке и его самого с букетом цветов. Ошеломленного Эндрю забирают быстро, почти без слов, как меняют шпионов, так что он вряд ли успевает понять, кто эти люди и куда они его собираются везти.

Происходит это так: маршрутка останавливается, из нее выходит Эдик, потом в нее просовывается чья-то большая голова, указывает на Регину.

Г о л о в а. Хто, о цэй?

М и р о с л а в. Нет. Тот.

Г о л о в а (*ласково маня Эндрю*). Иды, иды. Мы, Грицыны.

У выхода из маршрутки Эндрю несколько раз с силой прижимают к себе (выделяется полная грудастая фигура матери Алены и могучего седовласого деда Петра Грицыны).

П е т р Г р и ц ы н а (*восхищенно кричит*). Який хлопець! Золотый.

Он похлопывает Эндрю по плечам. После чего его быстро ведут к одной из машин.

П е т р Г р и ц ы н а (*Эндрю*). Сидай, сидай. Нэма часу. Стол чэкае.

Машина отъезжает, две другие следуют эскортом. Затем наступает черед Марк-Ива.

**Дом Ольги. Ночь**

Эдик и мальчик поднимаются по ступеням панельной пятиэтажки. Останавливаются на лестничной площадке, Эдик звонит.

Дверь нервно открывает Ольга, женщина лет сорока в белой «учительской» блузке и строгой юбке. При виде мальчика ее лицо выражает смену чувств — от недоумения до растерянности. Эдик делает ей тайные предупреждающие знаки.

Э д и к (*быстро*). Вот, Ольга, мы приехали. Это Марк-Ив, сын Ирэн, вашей двоюродной сестры, то есть ваш племянник. У нее случились неожиданные гастроли, актриса, что поделать, она приедет попозже.

Эдик подталкивает мальчика в спину.

Э д и к. Входи, входи, не стесняйся. Встретимся завтра. Все вместе.

Он закрывает за ним дверь.

Женщина растерянно смотрит на стоящего перед ней мальчика, а затем, невнятно извинившись, быстро, вслед Эдику, выскакивает из квартиры.

Марк-Ив остается один, но спустя мгновение из комнаты раздаются шаги и в коридоре возникает заспанный мальчик возраста Марк-Ива, Саша, сын Ольги. Судя по его аккуратному, нарядному виду, он тоже готовился к встрече новоприобретенной тети из Женевы, но заснул. Застыв от неожиданности, он с несказанным удивлением рассматривает своего нежданного сверстника. Марк-Ив впервые с момента приезда улыбается. Улыбка у него добрая и беззащитная.

Ольга догоняет Эдика в подъезде.

О л ь г а (*запыхавшись*). Эдик, подождите! Эдик, я передумала. Извините. Я не смогу врать Саше, не хочу. Не смогу. Пусть этот мальчик уходит.

Эдик прижимает Ольгу к стене лестничного пролета.

Э д и к (*шипит*). А хотите, чтобы Саша учился? Хотите? Хотите? Или хотите, чтоб он в этой дыре сгнил? Хотите? Хотите мне деньги назад вернуть? Давайте... Где они? Ну, несите!

Ольга потерянно молчит. Эдик выходит из подъезда. Хлопает входная дверь.

**Дом Эстер. Ночь**

Маршрутка стоит во дворе у частного дома Эстер. Барух Пинцык, находясь подле Виталика, наблюдает встречу Сэма Голдмана с его родной сестрой.

Эстер стоит на ступенях крыльца. Она такая маленькая, по сравнению с Сэмом, что, даже забравшись на ступени, едва достигает его плеч. Она стискивает их в судорожном молчаливом объятии, будто боясь, что его отберут. Ее руки гладят его по волосам, слепо щупают лицо. Сэмуил Голдман, неловко застыв, лишь растерянно вертит головой. На верхних ступеньках крыльца торжественно стоит Белла в крепдешиновом платье с декольте. Это та самая женщина с ребенком, что бежала за милицейским «воронком» освобождать Яшу. Сам Яша, лысый квадратный мужчина с белесыми бровями, глазами и ресницами, теперь скром-

но стоит рядом с ней, аки агнец, в полосатом костюме. Рядом с Яшей — ребенок. Он очумело и сонно (видно, только подняли) хлопает на происходящее такими же белесыми, как у отца, глазами.

Б е л л а (*кланяясь в пояс*). Как мы рады с Яшей, как рады. Жалко, наш Ленечка, младший, заснул, он так хотел дядю Сёму из Америки посмотреть. Но ничего, мы здесь неподалеку живем, еще посмотрит.

Эдик косится на эту пару с хмурым тяжелым предчувствием. Регина за спиной Сэма тихо синхронно переводит, лишь нервно поправляя очки.

Э д и к (*тихо Белле*). А вы Эстер кто?

Б е л л а. Яша — тети Эстер двоюродный внук, шо б вы знали, любит ее, как родную маму.

Барух вынимает из блеснувшего золотом портсигара тонкую сигару, нюхает ее, прикрыв глаза. Эдик устало возвращается к машине.

Э д и к (*озабоченно Баруху*). У Сэма здесь новые родственники обнаружились. У Регины будет много работы.

Они садятся. Маршрутка отъезжает.

Э д и к. На кладбище уже сегодня не поедем? Темно?

Б а р у х. Да. Завтра. Кладбище не убежит.

Он разламывает сигару. Одну половину предлагает Эдику.

Э д и к. Нет, спасибо.

Б а р у х. Бери, бери. На этом табаке пот с ляжек кубинских женщин. Настоящие сигары скручиваются только на их черных ляжках. Это не то говно, что ты куришь. Одна эта сигара стоит сто долларов.

Эдик берет половинку.

Э д и к. Лучше бы деньгами.

Барух хмыкает. Стучит Эдика по плечу.

Б а р у х. Ты мне нравишься, Эдди. В тебе есть бойцовская жилка. Поверь бывшему боксеру.

**Гостиница. Номер Эдика. Ночь**

Спит в кровати Эдика буфетчица Нина, большая, как медведица. Эдик сидит у стола и считает полученный аванс.

На его лице играет улыбка надежды.

Э д и к (*шепчет*). Все получится. Все получится.

**Гостиница. Номер Баруха. Ночь**

Очевидно, это лучший из всех номеров, что есть в гостинице. С зеркалом. Барух грузно сидит на стуле. Потом раскрывает саквояж и ставит на стол тяжелый предмет в черном непроницаемом мешке. Потом, будто устав от этого, достает бутылку, маленький золотой стаканчик и выпивает.

Потом снова ломает сигару на две половинки и закуривает одну. Вынимает предмет из мешка. Это маленький гроб из красного, дорогой породы дерева с расписанной золотой вязью крышкой.

Б а р у х. Ну, вот ты и дома, момэлэ. Вот ты и дома.

Он плачет, будто сухо кашляет, закрыв рот рукой.

**Квартира Ольги. Раннее утро**

В квартире две комнаты. В той, что принадлежит Саше, теперь спит Марк-Ив, выпростав из-под одеяла худую голую ногу. Нога такая длинная, что ее ступня вплотную торчит у щели двери. Осторожно заглядывает Саша. Он одет в спортивную форму, готовый к утреннему бегу, но его рука непроизвольно тянется пощекотать эту ступню. У Марк-Ива подрагивают ресницы.

Г о л о с О л ь г и (*из прихожей*). Саша, побежали.

Саша отдергивает руку, прикрывает дверь. Марк-Ив, полежав неподвижно, поворачивает к двери лохматую голову, хмыкает, забирается поглубже под одеяло.

**Улица города. Раннее утро**

Саша и Ольга бегут рядом. У Ольги спортивная, еще девичья фигура. Видно, что обоим приятен этот бег, приятно бежать вдвоем. Ольга неожиданно прибавляет

ходу, пытаясь обогнать сына, тот отпускает ее вперед, потом легко догоняет, но все же, немного поддавшись, уступает ей право быть первой к концу длинного переулка. Ольга, одновременно сердясь и смеясь, наступает на сына.

О л ь г а. Опять поддался?! Старушку жалеешь?

Саша отбивается.

С а ш а. Какую старушку, мам, ты же просто Тайсон какой-то!

О л ь г а. Ну, как там наш гость-лежебока?

Саша корчит скептическую гримасу.

С а ш а. Родственников не выбирают.

Они бегут дальше мимо маленького городского рынка, что на привокзальной площади, где между редкими деревянными рядами с фруктами и зеленью бродит Регина в солнечной панаме. Она придирчиво и несколько брезгливо щупает груши, сливы, наконец останавливается на черешне, покупает стакан, который ей высыпают в кулек, свернутый из листка местной газетки «Голотвинский шлях».

За этим нервно наблюдает Эдик, стараясь быть незаметным. Настороженно оглядывается по сторонам, смотрит вслед бегущим, движется за Региной.

**Квартира Ольги**

Обед. Марк-Ив ест жадно и много, не обращая внимания на двух сидящих напротив. Ольга и Саша переглядываются. Сашу охватывает смех. Доев все, что было у него в тарелке, Марк-Ив удивленно смотрит на них, будто пытается вспомнить, где они могли видеться раньше.

М а р к - И в. А кто это готовил?

О л ь г а. Я.

Она толкает Сашу под столом коленкой.

М а р к - И в (*будто не веря*). Вы?!

О л ь г а. Да.

М а р к - И в. Никогда такого не ел. Вкусно. Как это называется?

О л ь г а. Обыкновенный рассольник. В Женеве такого не готовят?

М а р к - И в. Не знаю. Я в Эвиане живу. С отцом. Это мама в Женеве. А еще есть?

О л ь г а. Есть. Только хлеб кончился. Хочешь с хлебом?

М а р к - И в. Хочу.

О л ь г а. Саша, придется тебе сгонять.

С а ш а. Ладно.

Саша быстро выходит из-за стола.

Марк-Ив закуривает, пуская дым кольцами. Ольга явно не знает, как ей на это реагировать. Марк-Ив смотрит на нее с нескрываемым любопытством.

М а р к - И в. Хотите закурить?

О л ь г а. Нет.

М а р к - И в. Вообще-то неплохо находить родственников. Мы с Сашей даже похожи. Я сразу увидел.

О л ь г а. Ну, между вами не такое уж близкое родство.

От неловкости за собственную резкость, говорит еще более резко.

О л ь г а. А куда ты бросаешь пепел?

Поискав глазами на столе, Марк-Ив улыбается.

М а р к - И в. Еще не знаю.

О л ь г а. Я принесу тебе пепельницу.

Она идет на кухню и чувствует на себе его внимательный, изучающий взгляд. Она чувствует его спиной и от этого даже сбивается с шага.

На кухне она вертит пепельницу в руках, смотрит в окно, явно не желая возвращаться. И видит Эдика, который смотрит на нее, задрав вверх голову, и машет ей рукой.

Ольга делает шаг в сторону и вздрагивает оттого, что Марк-Ив стоит совсем близко от нее, за ее спиной.

О л ь г а (*испуганно*). О, боже мой! Ты ходишь, как кошка.

М а р к - И в (*равнодушно*). Вот, вам мама передала.

Он протягивает ей видеокассету и подарок, очевидно, духи.

М а р к - И в. А можно у вас рецепт этого рассольника переписать?

Трое сидят перед телевизором и смотрят на видео, как красивая воздушная Ирэн Юбер передает родственникам извинения, горячие приветы и обещания скорой встречи. Вернее, смотрят двое, а Марк-Ив ест рассольник с хлебом, слушая тяжелый драйв гитары в наушниках от плейера.

**Дом Эстер**

К дому следует семья Беллы в полном составе, включая и маленького Лёню, который серьезно ковыляет, держа маму за руку. Они проходят маленький дворик, скорее, пыльную площадку между крыльцом и сараем, где бродят несколько пар голубей.

Я к о в (*недобро*). Кыш, козлы.

Голуби взлетают, однако вновь опускаются на то же место. Сверху к ним планирует еще пара. Они ходят, вытягивая шеи, будто заглядывая в окна дома Эстер.

В ее доме, в гостиной (если так можно назвать длинный коридор между двумя маленькими комнатками) у русской печи с маленькой низкой духовкой происходит большой семейный обед. Эстер, волнуясь, наблюдает, как ест ее брат. Все ли он ест, все ли ему нравится? Кладет ему в тарелку фасоль с курицей, обнеся Яшу, который поднял вверх свою тарелку, думая, что эта порция предназначается в первую очередь ему. Яша угрюмо ставит тарелку на стол. Берет фасоль сам.

Я к о в (*хмуро, не глядя на Эстер*). Соль.

Та быстро подает ему солонку.

Э с т е р (*лебезя*). Шо, Яшенька, несоленое? Я же солила, как ты любишь, чуть-чуть.

Я к о в (*хмуро*). Плохо солила. И мясо жесткое... Лук.

Э с т е р. Ага, Яшенька.

Эстер торопливо подает ему головку лука. Сэмуил, скосив глаз, наблюдает за этим. Яша поднимает початую бутылку водки, но Сэм вежливо накрывает ладонью свою рюмку.

С э м у и л. Я только вино.

Яков, крякнув, наливает себе, пьет сам.

Наступает тишина, ее нарушает затрещина, которую Белла отвешивает старшему ребенку за то, что он плюнул в младшего лапшой. Тот заходится в коротком плаче. Регина нервно высыпает из листка «Голотвинский шлях» остаток черешни в тарелку, обмахивается газетой.

Б е л л а (*Лёне*). Не плачь, Лёнечка. Скоро мы поедем с тобой в Америку, к дяде Сёме в гости... Жалко, скажи, что к нам доченька дяди Сёмы не приехала, Урсулочка. Шо, не хотела посмотреть на родную тетю?

Сэмуил, вежливо улыбаясь, говорит (с помощью Регины).

С э м у и л. Она очень хотела, но не смогла.

Он отделяет мясо курицы от шкурки. Шкурку отодвигает на край тарелки. Эстер подозрительно наблюдает за ним.

Э с т е р. Сима, а что ты не ешь шкурку? Не вкусно тебе?

Я к о в. Брезгует.

С э м у и л. Что ты, Эстер. Очень вкусно. Но там холестерин.

Э с т е р. Какой холестерин, там же все витамины, посмотри, какой ты худой. На тебе же лица нет.

Я к о в. Есть евреи, и есть жиды.

Р е г и н а (*растерянно*). Это переводить?

Я к о в. Шоб вы знали. Я всю жизнь проработал шофером у директора цементного завода Ковшикова и ни разу плохого слова от него не услышал. Если ты нормальный человек, не обязательно в Америке жить. А если приехал, так прояви к людям уважение. Эстер, принеси. (*Он кивает на пустую бутылку.*) У тебя должно быть.

Э с т е р (*быстро*). Яшенька, не надо тебе.

Я к о в. Шо? Это кто здесь решает?

Б е л л а (*тихо*). Яша. Не начинай при детях.

Я к о в. А по жопе?

Эдик вкрадчиво говорит Регине, наклонившись к ее уху.

«Родственники». Регина — Наталья Коляканова

Э д и к. Ну, как вам на новом месте?

Яков, крякнув, встает из-за стола, выходит из дому, так громко хлопнув дверью, что Эстер вздрагивает. Мгновение посидев, за ним бросается Белла, подхватив одного ребенка на руки, второй бежит за ней. Следом вскакивает и Эстер, но Сэмуил, удерживает ее за плечи, вновь сажает за стол, рядом с собой. На его лице напряженная, деланая улыбка. Эстер жалобно смотрит на дверь, на него, вновь пытается встать, Сэмуил вновь усаживает ее на место. Регина рассеянно раскрывает газетный листок, утыкается в него взглядом. Эдик близко наклоняется к ней.

Э д и к (*вкрадчиво*). Читаете на украинском?

Р е г и н а (*сухо*). Пока нет.

Э д и к. Может быть, перейдем на «ты»?

Р е г и н а (*нервно*). Сэм, вы не возражаете, если я немного пройдусь? Здесь краеведческий музей недалеко, хотелось бы побольше узнать о городе.

С э м у и л (*рассеянно*). Да, да, конечно.

Он демонстративно принимается есть. Регина торопливо выходит. Нервно помолчав, Эдик кивает на выход.

Э д и к. Я покурю?

С э м у и л. Да, да.

Эдик торопливо выходит следом за Региной. Из-за двери, затрепетав крыльями, на порог кухни влетает голубь. Стучит по полу клювом... Сэм, будто поперхнувшись, закашливается, трет руками горло, будто ему не хватает воздуха, кашляет резко, надрывно, на его глазах выступают слезы. Он машет рукой Эстер, та, испуганно вскочив, пытается постучать ему по спине. Его кашель так же внезапно прекращается. Он вытирает платком глаза...

С э м у и л. Все, все. Все хорошо, Эстер. Какая-то соринка попала...

**Улицы города**

Эдик в поисках Регины бежит по улицам города, видит ее на другой стороне дороги, идет следом. Затем выныривает прямо перед ней из-за угла почти у самого деревянного одноэтажного здания музея.

Э д и к (*чуть задыхаясь*). Регина, можно вас по работе на минутку?

Р е г и н а (*удивленно*). Зачем? В чем дело?

Э д и к (*тихо*). Регина, почему вы ко мне так негативно относитесь?

Он увлекает ее в подворотню.

Э д и к. Чем я заслужил? В чем моя вина?

Регина издает неясное междометие, но Эдик прикрывает ей рот рукой. Он говорит зло, прямо в ее вытаращенные от растерянности глаза.

Э д и к. Тише. Молчи. Ты меня с ума сводишь. Убиваешь меня с первой встречи. Понимаешь?

Он с силой целует ее в губы, прижав к себе, не давая вырваться ее хрупкому извивающемуся телу.

Э д и к (*задыхаясь*). Понимаешь меня? Не могу на тебя спокойно смотреть. Видеть тебя спокойно не могу. С ума от тебя сойду. Зачем ты приехала на мою голову?

Снова вдавливает ее в себя, всю, вместе с губами, очками, газеткой. Она неумело, размашисто бьет его по спине, отталкивает, вырывается, торопливо уходит, шатаясь, будто слепая, ошарашенная, теряет сумочку, очки. Возвращается за ними. Идет вначале в одну сторону, потом в другую, мимо музея, прочь.

Эдик криво усмехается. Вытирает губы. Сплевывает. Закуривает.

**Дом Эстер**

Тускло горит красный нитяной абажур. В его неверном свете Сэмуил серьезно беседует с Эстер, Регина переводит. При этом он пытается быть предельно доходчивым.

С э м у и л. Эстер, я работаю в организации, которая защищает права художников. То есть всех тех людей, которые занимаются искусством.

Эстер кивает, берет Сэма за руку.

С э м у и л. Если их права находятся под угрозой, мы их защищаем.

Э с т е р (*с интересом*). Сима, ты шо, умеешь рисовать?

С э м у и л. Ну, в некоторой степени. Но дело не в этом...

Э с т е р. И голубя можешь нарисовать?

С э м у и л (*несколько раздраженно*). Могу.

Он ручкой в несколько штрихов рисует абрис птицы на газетном листке из-под Регининой черешни, продолжая при этом рассказывать.

С э м у и л. Мы часто выигрываем дела в суде... К нам стали обращаться художники из других стран.

Эстер, взяв в руки рисунок, восхищенно разглядывает его, приблизив к самым глазам.

Э с т е р (*шепчет*). А фердумцим коп. Фердумцим коп. Золотая голова...

С э м у и л. В частности, во Франции одна крупная корпорация завладела коллекцией первых французских фильмов и намеревалась сделать их цветными, чтобы выгодно перепродать телевидению. Но мы боролись и победили. То есть я хочу тебе сказать, что я всю жизнь отстаивал права и свободы других людей и,

если понадобится, сумею отстоять права и свободы своих близких... И твои в том числе. Эстер, ты меня слышишь?

Эстер, склонившись головой к рисунку голубя, тихо и умиротворенно храпит. Сэмуил растерянно замолкает. Смотрит на Регину. Сидит неподвижно.

Храп Эстер теперь слышен в комнате за стенкой, где спит Регина. Регина зарывает голову в подушку. Закрывает уши руками, храп лишь усиливается... Ей то жарко, то холодно. Она наконец встает, лихорадочно одевается, осторожно выходит.

На ступенях крыльца сидит Сэм. Он на мгновение оборачивается.

С э м у и л (*рассеянно*). Не спится?

Регина, потоптавшись, садится рядом. Во дворе начинают собираться голуби, мягко планируя вниз.

С э м у и л. Странно. Это дом, где я родился. Здесь жили мои родители. А я не могу это понять... Не могу всего этого понять. Должно же что-то теперь измениться. А ничего не изменилось. Даже наоборот... Нет, наверное, не надо было приезжать.

Р е г и н а (*тихо*). Давайте уедем, Сэм.

С э м у и л (*не расслышав*). Что?

Он трет рукой грудь.

С э м у и л. Я не понимаю, почему она должна ходить для Яши на рынок и убирать в его квартире. Он уже давно вырос, в конце концов.

Он резко, сердито встает. Голуби снимаются с места, взлетая над двориком к небу. Начинает светать.

**Квартира Ольги. Ночь**

Ольга просыпается и тревожно садится в кровати. Раскладушка, где спит ее сын Саша, пуста. Ольга осторожно встает. Из комнаты Марк-Ива доносятся негромкие голоса. Голос ее сына звучит несколько громче, будто он сам плохо слышит себя. Затем из комнаты выходит Марк-Ив, он полуголый, в одних трусах. Проходит на кухню.

Дверь на мгновение оказывается приоткрытой, и Ольга мельком видит сына, который лежит на кровати Марка-Ива, в наушниках от его плейера.

Марк-Ив на кухне, у раскрытого холодильника, ест квашеную капусту, прямо из тарелки, руками. Ольга смотрит, как быстро и смешно ходят позвонки на его голой спине.

Парень делает неловкое движение и опрокидывает банку с майонезом, которая падает на пол. Марк-Ив оглядывается. Мгновение оба молчат. Его рот набит капустой.

М а р к - И в (*невнятно*). Я уберу.

О л ь г а (*спокойно*). Ничего страшного. Что за музыку вы слушаете, можно узнать?

М а р к - И в. Джимми Хендрикс. Он гитарист.

О л ь г а. Интересно?

Марк-Ив переминается босыми ногами.

М а р к - И в (*смущенно*). Для вас — не знаю. Вам, наверное, не понравится. Но, вообще, он лучший в мире.

О л ь г а. Это он тебе сам сказал?

М а р к - И в. Да нет, он давно умер.

О л ь г а. А-а. Просто мне любопытно. Саша раньше такой музыкой особо не интересовался. Больше уравнениями. Он учится в заочной математической школе при Киевском университете. Идет на красный диплом. Он тебе говорил?

М а р к - И в. Да.

О л ь г а. Я бы тоже хотела послушать этого Джимми.

М а р к - И в (*удивленно*). Вы?

О л ь г а. Да. Или я для вас совсем уже старая?

М а р к - И в (*горячо*). Наоборот. Вы что! Вы такая красивая. Так вкусно готовите, то есть я хотел сказать...

Он смотрит ей за спину, сбивается, его лицо расплывается в улыбке. Ольга оглядывается. Из комнаты выглядывает Саша. Не сдержавшись, он тоже прыскает.

О л ь г а. Очень смешно. Я думала, воры. А ты, вообще, собираешься утром со мной бежать?

С а ш а. Конечно.

О л ь г а. Не думаю, что будешь в состоянии.

С а ш а. Значит, не побегу.

Саша говорит со спокойным равнодушием, явно перенятым у Марка-Ива. Уходит в комнату.

**Дом деда Грицыны. День**

Звучит громкая и веселая танцевальная музыка. Во внутреннем дворе накрыт длинный стол с закусками и горячительными напитками, вокруг которого бесшабашно танцуют гопак дед Грицына, фотограф Мирослав, его жена Алена и ее крутобедрая маленькая мать — она с платочком павой ходит вокруг счастливого и старательного Эндрю.

Эдик, подтанцовывая среди прочих многочисленных родственников Грицын, незаметно, в танце, ретируется к выходу и, исполнив последнее лихое коленце гопака с присядкой, исчезает за воротами дома.

**Городская баня**

Несколько пивных столиков в холле, у входа в залы.

Эдик, еще одетый, с кружкой пива сидит за одним из них. Он наблюдает за тем самым банщиком, который делал ему массаж. Тот по-прежнему в кальсонах и в странных, огромного размера ботинках без шнурков подметает между столиками. Украдкой осмотревшись по сторонам, он делает глоток из чьей-то недопитой кружки.

Г о л о с  и з  о т д е л е н и я. Миша! Космонавт! Белье тащи.

Банщик кивает, тяжело ступая ногами и хрипло, со свистом дыша, шествует, как тяжелый старый гусь, к раздевалке. Затем вновь появляется в зале, направляется к выходу, мимо Эдика, равнодушно скользнув по нему взглядом.

Эдик, посидев, идет следом, выходит на улицу. Оглядывается. Мимо пробегает стайка местных мальчишек, они кого-то хищно, будто охотясь, высматривают. Эдик поворачивается, идет вдоль здания, заходит за угол, где во внутреннем дворике в большой металлический контейнер собрана гора хлама, мусора. В ней кто-то тихо, но усердно копается, Эдику виден огромный ортопедический ботинок без шнурков, белые кальсоны, потом и сам банщик Миша, который складывает в мешок пустые бутылки.

Невидимый ему Эдик пристально наблюдает за ним, будто чего-то ожидает от него, какого-то знака. В это время стайка мальчишек выскакивает из другого угла двора и, бросая в контейнер камни, мчится к Мише.

М а л ь ч и ш к и (*яростно и победно кричат*). Попался, Космонавт! Попался! А ну отдай бутылки!

Банщик беспомощно кружит на месте, с ненавистью хрипя и плюя во все стороны, потом тяжело, на больных ногах, бежит прочь, прижимая к себе мешок и теряя по дороге ботинок. Эдик, так и оставшись на месте, закуривает, долго чиркая и ломая спички.

**Еврейское кладбище**

Звучит тоскливая одинокая молитва. Могила родственников Григория Цаусаки, бывшего музработника из клуба цементного завода. Среди прочих заброшенных и безымянных она выделяется: тщательно прибрана, обнесена аккуратным заборчиком. Посередине — дощечка с надписью: «Иссидор и Клара Пинцык. Да будет вечной ваша память».

Там же выкопана яма для маленького красного гроба мамы Баруха, что стоит в салоне маршрутки Виталика, украшенной траурной лентой.

Присутствуют Барух Пинцык, старик из синагоги, который поет над могилой каддиш, Эдик и Григорий Цаусаки с книгой кладбищенского реестра под мышкой. Барух плачет. У Гриши сильно слезятся глаза.

Г р и г о р и й (*дрожащим шепотом*). Эдуард, извините, мы так не договаривались. Насчет этой женщины. Я не хочу, чтобы эта женщина лежала в этой могиле. Вы сказали, что он только на могилу посмотрит и уедет.

Э д и к (*убедительным шепотом*). Цаусаки, послушайте. Ну что вы как маленький, ей-богу? Что вы нервничаете? Я сам не знал, что он с собой маму привезет. В конце концов, ну какая вам разница? Там уже все с землей смешалось...

Барух кивает двум могильщикам. Гробик медленно начинают опускать вниз.

Г р и г о р и й (*нервно шепчет*). А табличка? Зачем эта табличка?

Э д и к (*шепотом*). Ну, что вам эта табличка. Ну не нравится, снимите потом.

Барух, плача, подходит к ним. У Цаусаки так обильно текут слезы, что он вытирает глаза носовым платком. Барух, приобняв, похлопывает его по плечу.

Б а р у х (*доверительно Григорию*). Меня не было с мамой, когда она умерла. Обстоятельства. Мы виделись за два года до ее смерти. Она сказала, что хочет лежать в родной земле... Вместе с родителями... Хочу тоже здесь лежать. Рядом с мамой.

Цаусаки страдальчески морщится, с силой прикусывает губу. От ворот кладбища к ним отчаянно бежит старший ребенок Беллы и Яши.

С ы н Б е л л ы (*кричит, задыхаясь*). Дядя Эдик! Дядя Сёма из Америки умирает.

**Больница**

У здания городской больницы останавливается маршрутка Виталика. Из нее выходит семья Якова в полном составе, с двумя детьми, Эстер, заплаканная, испуганная, Эдик и Регина.

Вся эта группа торопливо движется по длинным и запутанным больничным коридорам. Старший ребенок гордо несет мобильный телефон Сэмуила, Белла — многочисленные котомки с провизией.

Б е л л а (*обеспокоенно*). Телефон дяди Сёмы не потерял?

С ы н Б е л л ы (*гордо*). Нет!

Эстер, держась за рукав Якова, едва поспевает за ними. После одного из поворотов группа выныривает уже без нее. Стремительно удаляется по коридору, не замечая этого.

**Больничная палата**

Сэмуил полусидит, опершись о подушки, и говорит с дочерью по мобильному телефону. Белла пытается кормить его бульоном с ложки. Остальные стоят у кровати. Яков смотрит на Сэма явно недоброжелательно. Сэмуил пытается увернуться от ложки.

С э м у и л (*бодро*). Сейчас все хорошо, Урси. Все отлично. Меня уже выписывают. Прямо сейчас. Было какое-то странное недомогание, доктор считает — от перемены климата, как бы легкое удушье, что-то вроде аллергии, а так все чудесно, чудесный город, чудесные люди. Я никогда не был так счастлив.

Он кашляет от бульона, раздраженно отталкивает руку Беллы. Бульон проливается на постель...

Б е л л а. Передавайте от нас привет Урсулочке.

Эдик выходит из палаты, разминает в руках сигарету. Следом выходит Яков.

Я к о в (*недовольно*). Что за странная болезнь? На кого у него аллергия, на меня или на шо? Извините, Эдуард, я должен все перепроверить с этим Сёмой. У меня есть большие подозрения насчет родства с этим человеком.

Эдик оторопело на него смотрит.

Я к о в. Где доказательства? Кто мне их представил? Может, он какой-то аферист, откуда я знаю? Может, он ее частной собственностью интересуется?

Э д и к. Чьей?

Я к о в. Эстер. У нее между прочим четыре комнаты, если посчитать с коридором. Я там только ремонт сделал за свой счет.

Из палаты выглядывает ребенок.

С ы н Б е л л ы (*удивленно*). Папа, а где Эстер? Ее дядя Сёма спрашивает.

Семья, рассредоточившись по коридорам больницы, ищет Эстер, заглядывая в палаты и перекликаясь друг с другом.

Э д и к. Есть?

Я к о в. Шо?

Э д и к. Нету ее, я говорю?

Б е л л а. А куда ж она делась? Извините, мужчины, к вам женщина пожилая не заходила, она слепая немножко.

М е д с е с т р а. Чей это ребенок? Чей это ребенок в операционной?!

Б е л л а. Ой, Яша! Яша, сюда! Яша!

Белла стоит в мужской общей палате и с умилением разглядывает сухого аккуратного мужчину в больничной пижаме и на костылях.

Б е л л а (*кричит*). Яша! Яша! Сюда!

К о в ш и к о в (*негромко*). Ну что ты кричишь. Не ори. Тихий же час.

Яша, следом дети, Эдик и Регина торопливо входят в палату.

Б е л л а (*счастливо*). Яша, товарищ Ковшиков здесь. (*Эдику.*) Это товарищ Ковшиков, директор цементного завода. Золото, а не человек. Умница. Сколько у него книг, вы бы видели. Сёма должен с ним поговорить, они найдут общий язык.

Яков краснеет пунцово, будто школьник.

Я к о в. Здравствуйте. Что ж вы не предупредили, что болеете, товарищ директор. Мы бы зашли.

К о в ш и к о в. Да ничего, Яков, не беда, ноги немного болят, вены...

Б е л л а (*озабоченно*). Не гангрена?

Я к о в (*сквозь зубы*). Молчи, дура. А мы тут как раз Эстер ищем. Отстала где-то. Заблудилась, бедная женщина.

**Улицы города**

Вечер. Маршрутка Виталика едет по городским улицам. Испуганная Эстер сидит в салоне, сжавшись в комок. Яков кричит на нее.

Я к о в. Совсем уже из ума выжила! Совсем мозгов нет? Мы шо, до ночи должны по больницам лазить? По родильным отделениям? Нам шо, больше делать нечего?

Э с т е р. Я ж не нарочно, Яшенька, уже вижу плохо. Растерялась.

Я к о в. Видишь плохо, так в Киев надо ехать на операцию, я тебе сколько раз говорил?

Э с т е р. А голуби? Кто ж их здесь покормит?

Я к о в. Ты с этим своим Сёмой про своих сраных голубей тоже забыла! Тебе уже и твои сраные голуби не нужны! Не то шо я!

Сэмуил неожиданно громко и возмущенно кричит.

С э м у и л. Не смей на нее кричать, Яков. Хватит! Она тебе ничем не обязана! Я запрещаю тебе кричать на нее! Ты слышишь?!

Яков от неожиданности осекается и изумленно смотрит на Сэма, хлопая глазами. Белла и Эстер в ужасе смотрят на Якова, ожидая худшего. Но этот крик, очевидно, потряс его. В салоне наступает тишина.

В этой же тишине маршрутка останавливается у дома Эстер, в тишине же отъезжает вместе с потрясенным Яковом и его семьей, выгрузив у дома Сэма, Эстер, Регину и Эдика.

Эдик настигает Регину у самого крыльца.

Э д и к (*вкрадчиво*). Регина, может быть, вам сегодня переночевать в гостинице? Место есть.

Регина, вздрогнув от его голоса, только прибавляет шаг. Эдик устало останавливается, направляется прочь, в сторону реки, которая блестит узкой полоской.

**Берег реки. День**

Эдик бредет вдоль берега. Оглядывается. Видит чью-то тень, что осторожно и молча бредет за ним. Эдик останавливается. Тень тоже. Это Регина.

Р е г и н а. Сумасшедший. Скотина. Животное. Мой первый муж — Эразм Магометов. Легенда танца. Бог. О нем диссертации пишут. Монографии. А ты... Посметь... Меня... Говно. Говнюк. Ничтожество.

Эдик, вздохнув, возвращается к ней. Грубо прижимает к себе. Грубо щупает ее тело. Регина слабо отбивается. Эдик тянет ее за руку к одинокой кабинке пляжной раздевалки. Оглянувшись по сторонам, вталкивает ее внутрь. Входит следом.

Из раздевалки раздаются сдавленные звуки, тонкие, будто мышиные, — Регины и тяжелые, низкие — Эдика.

Г о л о с Э д и к а (*хрипло сипит*). Раздавлю тебя, косточки твои хиленькие переломаю.

Он с хрустом наступает на оброненные ею очки. Регина, вырвавшись, слепо бежит прочь, путаясь в скомканной одежде и собственных ногах.

**Дом Эстер. Ночь**

За окном комнаты, где спит Регина, громко гулят голуби. Слышны шорох и шум от десятка крыльев. Какое-то тихое причитание. Регина ворочается. Встает, подходит к окну.

Эстер с крыльца кормит голубей, бросая во двор зерно. Около сотни птиц под светом луны представляются каким-то темным, клекочущим пятном. Рядом с Эстер стоит Сэм в накинутой на пижаму драной телогрейке, с несколько вымученной застывшей улыбкой на лице.

Э с т е р. Я их с пятьдесят шестого года кормлю. Яша ругается, говорит, что они гадят, в дом не войти, а что делать, уже столько лет ко мне летают. Уже привыкли. Сколько уже их поколений поменялось, даже не могу сказать. (*Она гладит Сэма по руке.*) Уже дети их детей летают. Бог тебя мне вернул, Сима... Но что меня волнует, что ты курицу без шкурки ешь. Что, так модно? В ней же все витамины. Посмотри на меня, я всю жизнь шкурку ем.

Регина отходит от окна. Смотрит на себя в зеркало. Рассматривает свою тощую, костлявую фигуру в ночной рубашке. Ложится. Встает. Вновь подходит к зеркалу. Дергает усики над верхней губой. Припудривает их пудрой из косметички. Оттянув вниз вырез рубашки, открывает грудь. Рассматривает ее, будто видит впервые. С некоторым удивлением. Кладет на нее ладонь. Слышит шорох. Быстро, панически прячет грудь, топоча, несется к кровати, хихикает, прячется под одеяло с головой, так и лежит.

**Гостиница. Ночь**

Эдик в одиночестве пьет в своем номере — наливает себе из бутылки, пьет залпом, прислушивается, тревожно всматривается в дождливую темноту за окном, где ветер, скрипя ржавой подвеской, качает плакат с измененной буквой в названии города «Голутвин — цэ краще мисто на зэмли». Встает, подходит к двери, за которой явно кто-то есть.

Э д и к (*тихо*). Кто там?

Г р и г о р и й (*дрожащим голосом*). Эдуард, это я. Нам надо поговорить. Я не могу, чтобы она там лежала. Я так не могу, извините, Эдуард, я ведь даже не знаю, какая она была, что это за женщина. Его мать.

Э д и к (*тихо*). Хорошая женщина, Цаусаки. Идите спать, утром поговорим.

Г р и г о р и й. И они ее не знали. Дядя Лёва с тетей Дорой. Я не знаю, как бы они к этому отнеслись. Чтобы она с ними лежала.

Э д и к. Хорошо бы отнеслись.

Г р и г о р и й. Я не уверен. Думаю, они бы были решительно против. Я не могу взять это на себя.

Э д и к (*тихим мученическим голосом*). Это хорошая женщина, Цаусаки. Нормальная. Плохую бы за двадцать тысяч километров не везли. Я тебе еще десять долларов доплачу, и пусть лежит... А то я тебя сам похороню.

**Еврейское кладбище. Утро**

Мелкий противный дождь. Барух Пинцык, не веря своим глазам, стоит на могиле своей мамы и ее родителей. Красный гробик его матери аккуратно выкопан оттуда и аккуратно вынесен к ограде могилы. В кармане Баруха звонит телефон.

Б а р у х (*механически*). Аллё?

Г о л о с М а л и. Ты еще не в сумасшедшем доме, Барух?

Б а р у х (*тупо*). Что?

Г о л о с М а л и. Ты ее уже похоронил? Мы хотим знать точное место. Хотя бы это! Мало того что ты укоротил жизнь своей мамы на двадцать лет, так ты и после смерти не даешь ей покоя.

Б а р у х. Что?

Г о л о с М а л и. Ну почему все твои бредовые идеи надо немедленно превращать в жизнь, Барух? Почему? Ответь мне!

Б а р у х (*механически*). Я тебе потом скажу.

Он отключает телефон.

У кладбища останавливается маршрутка Виталика. Из нее выскакивает очумевший Эдик, пригибаясь под дождем, бежит за кладбищенские ворота.

Барух стоит на дне могилы, выравнивает ее изнутри лопатой. Тут же, у могилы, — Цаусаки со своей кладбищенской книгой. Из его больных глаз обильно текут слезы, смешиваясь с дождем. На Эдика он старается не смотреть. Эдик говорит громко и несвязно, косясь на Цаусаки.

Э д и к. Нет, это невозможно! Это недопустимо! Варварство! Кому это могло прийти в голову?! Барух, это какое-то недоразумение... Я просто не верю своим глазам. Григорий, что у тебя на кладбище творится? Ты что здесь за хулиганье распустил?

Барух подтягивает к себе гробик.

Б а р у х (*Григорию*). Помоги.

Цаусаки торопливо хватается за гроб, роняя при этом книгу в лужу рядом. Барух, кряхтя, кладет гроб на дно. Весь в грязи, выбирается наверх. Засыпает могилу. Достает сигару из портсигара, разламывает ее пополам. Рассеянно вертит вторую половину в руках. Эдик протягивает за ней руку. Барух прячет половинку в портсигар. Прикуривает.

Б а р у х. Я не хочу, чтобы об этом болтали грязные языки. Пусть это останется между нами. Этого я сам найду.

Э д и к. Конечно, конечно.

Барух молча сжимает древко лопаты, потом внезапно и яростно обрушивает ее о ствол дерева, бьет несколько раз с такой силой, что лопата расшибается вдребезги. Цаусаки испуганно вздрагивает, поворачивается, сутуло семенит прочь. Эдик быстро догоняет его.

Э д и к (*горячим шепотом*). Цаусаки, не дури. Он тебя убьет.

Цаусаки, плача больными глазами, говорит быстро и затравленно.

Г р и г о р и й. Это не я.

Э д и к. А кто?

Г р и г о р и й (*затравленным шепотом*). Не знаю... Отстаньте от меня!

**Улицы города. День**

По городским улицам с грохотом мчатся две «Таврии» и «Жигуленок», плотно набитые пассажирами-рыбаками. Из «жигуленка» несется песня «Як служыв же я у пана, та й на трэтье лито». В «жигуленке» можно заметить Эндрю с рыболовным удилищем — оно торчит из окна.

Замыкают кавалькаду Мирослав и Алена — на дряхлом мопеде с сеткой водки на руле и огромным баллоном пива, который держит Алена, обхватив емкость двумя руками. Все скрываются за мостом.

Эдик, который едет в маршрутке Виталика, глядит им вслед. Эндрю приветственно машет ему рукой.

Э д и к (*Виталику*). Ну, слава богу, хоть у этого все хорошо. У этого все в порядке.

**Городская баня. День**

Эдик, в простыне, с большой банкой пива, устало сидит в помещении бельевой. Банщик, похрапывая, спит в углу, между шкафами, свесив вниз свои огромные обезьяньи руки в наколках. Он в тех же кальсонах, его лицо скрыто в тени.

Э д и к. Эй, банщик.

Он стучит номерком от шкафа. Разглядывает наколки. На одной из них крупно выведено имя банщика — Миша. Ноги Миши босы, а стопы и пальцы сплошь покрыты язвами и струпьями.

Банщик вздрагивает, прекращает храпеть, со свистом кашляет.

Э д и к. Попей пивка, Миша. Что ты так смотришь? Не узнал? Вспомнил меня? Не помнишь? Нет? Массаж ты мне сделал. В чувство меня привел. Молодец. Сделаешь еще?

Банщик быстро кивает, быстро и жадно пьет из банки, запрокидывая голову назад, пиво льется вниз, на рубашку и кальсоны.

Э д и к (*поморщившись*). Семья у тебя есть, Миша, дети?
Тот быстро кивает, не отрываясь от банки, утвердительно мычит.
Э д и к. Купи им что-нибудь.
Эдик кладет перед ним деньги, выходит.

**Еврейское кладбище. Ночь**

В тишине у разбитых каменных могил, что едва различимы в кромешной темноте, раздается настойчивый телефонный звонок. В ответ слышен тихий и сдавленный голос Баруха: самого его не видно.

«Родственники». Сэмуил — Отто Таусик, Эстер — Эстер Горентен

Г о л о с Б а р у х а. Да.
Г о л о с М а л и (*встревоженно*). Аллё, Барух? Ты где? Ты что там, не один?
Г о л о с Б а р у х а. Один.
Г о л о с М а л и. Где ты? Почему ты не отвечаешь целый день? Что у тебя за голос, как из могилы?

Барух отключает телефон. Ворочается. Становится виден его массивный силуэт за одним из крупных могильных камней, откуда хорошо просматриваются все подходы к могиле его матери.

Другая темная неразличимая фигура, вспугнутая звонком, замерла в нескольких десятках метров от нее. Это Цаусаки с лопатой. Цаусаки нервно облизывает губы, он делает движение назад. Барух в ответ настороженно и хищно поворачивает голову в его сторону. Цаусаки бежит. Барух бежит следом, сжав в руках черенок сломанной лопаты.

Эта погоня происходит в полной тишине — только бег и короткое, заячье дыхание Цаусаки, который слышит за спиной неумолимое приближение смерти.

Дважды черенок в руках Баруха со звоном ударяет о высокие каменные надгробья, за которые Цаусаки успевает нырнуть. Цаусаки спасает от смерти лишь пенек или камень, споткнувшись о который, Барух падает. Это придает Цаусаки силы. Его силуэт стремительно исчезает в темноте. Барух, посидев на земле, вдруг корчится, взявшись за живот, мелкой трусцой бежит к ближайшим кустам.

**Берег реки. Раннее утро**

Барух, спустив штаны, с застывшей мучительной гримасой сидит за повален-

ным с корнем деревом, на пустынном берегу реки, невдалеке от лодочной станции, в уголке его рта торчит погасшая половинка сигары.

Впереди него высится битая, ободранная стена цементного завода с ржавыми открытыми воротами и лозунгом на них «Скрепим цементом дружбу народов!». От стены завода крутой, пологий спуск, поросший травой и дикими кустарниками, ведет к причалу станции.

На причале, на краю длинного деревянного мостика рыбачат двое: Эндрю и дед Петр, тот самый, большой и седовласый, который заключал Эндрю в объятия, когда тот приехал. Сейчас дед дремлет, не замечая ныряющий поплавок. Между кепкой и брезентовым плащом с капюшоном видна его голая шея. Эндрю, скосив глаз, смотрит на эту беззащитную не загоревшую полоску кожи. На рукоять большого охотничьего ножа, что лезвием вниз воткнут в доски моста, позади деда.

Взгляд Эндрю цепенеет, наливается тяжелой пустотой ненависти, с него будто сползает его всегдашняя счастливая маска и проступает подлинное, настоящее лицо, которое прежде никто не видел, он тянется к ножу, выдергивает его из досок, приподнимается над дедом на коленях, заносит нож вверх для удара в эту голую полоску шеи, его губы что-то быстро лихорадочно шепчут...

Громко, с шипением чиркает спичка где-то позади Эндрю. Он судорожно поворачивает голову. У корня опрокинутого дерева стоит Барух. Он с интересом смотрит на Эндрю, прикуривает от зажженной спички половинку своей сигары. Эндрю мгновение так и сидит с вздернутым над головой деда ножом, на его лице выступает глупая застывшая улыбка, он втыкает нож в мостик рядом... Дед просыпается, вскидывается.

П е т р  Г р и ц ы н а. Шо? Клюет, Андрейко, сынку, тягны! Ох, уйдет, уйдет собака!

Барух, повернувшись, тяжело уходит по дорожке от станции...

**Река. День**

Марк-Ив и Саша неподвижно лежат на спине в воде, вдали от берега, лишь изредка лениво шевеля руками и ногами. Над ними низко висит небо в серых ленивых тучах, сквозь которые изредка прорезается солнце.

С а ш а. Красивый город Эвиан?

М а р к - И в. Вроде ничего. Но когда туманы, ни хрена не видно. Даже гор. А когда нет туманов, из-за гор ни хрена не видно.

С а ш а. Мама говорит, там Ростропович с Вишневской часто выступают.

М а р к - И в. Это кто?

С а ш а (*помедлив*). Барабанщик с гитаристкой.

Марк-Ив проявляет интерес.

М а р к - И в. Из какой группы? Я раньше не слышал.

Саша хмыкает, теряет равновесие на воде, Марк-Ив поддерживает его за руку.

С а ш а. Я пошутил. А каких ты девчонок любишь? Скромных или наглых?

М а р к - И в. Не знаю. Они меня не любят. Я с ними говорить не умею. Стесняюсь. Другое дело — с проститутками. Душевные женщины.

С а ш а (*изумленно*). У тебя что, была проститутка?

М а р к - И в. Конечно. Две штуки.

Саша, хлебнув воды раскрытым ртом, уходит вниз, вынырнув, кашляет.

М а р к - И в (*удивленно*). А здесь что, нет проституток? Хочешь, давай сходим. Они тут дурь курят? У меня есть чуть-чуть.

Саша машет на него рукой, хватается за его плечо, теперь оба погружаются в воду. Смеясь и кашляя, выныривают.

По берегу идет Ольга, останавливается у воды, где брошены их одежда и велосипед, машет им рукой, показывает на часы.

М а р к - И в (*радостно*). Твоя мама.

Быстро плывет к берегу. Саша, с видимой неохотой, следом.

На берегу парни уплетают вареники, пачкаясь вишневым соком. Ольга сидит рядом на одеяле, слушает плейер Марк-Ива с рассеянной улыбкой, но из-под прищуренных век, сравнивая, наблюдает за ними.

Ее сын поприземистей, помускулистей, тело его более мужское, но ему не хватает той гибкой легкой пластики, что есть у Марк-Ива.

М а р к - Ив (*с набитым ртом*). Нравится Джимми Хендрикс? Может, погромче сделать?

О л ь г а (*громко*). Что? Нет, нет. Но, по крайней мере, это оригинально, я раньше такого не слышала. Сашка, а тебе как?

С а ш а (*буркнув*). Ничего.

О л ь г а (*улыбается*). Саша, возьми вилку, пожалуйста. Посмотри, на что ты похож.

Саша лишь молча и сердито машет на нее рукой.

М а р к - И в. А из чего это сделано? Как это называется?

О л ь г а (*громко*). Это вареники. Тесто со спелой вишней... А от чего этот Джимми умер?

М а р к - И в. От наркотиков. Они все почти от наркоты поумирали. Или от СПИДа, кто до 80-х дожил. Поэтому музыка такая классная. После них уже такую никто не играет. Вам, когда слушаете, плакать не хочется?

О л ь г а. Что? Нет.

М а р к - И в. А мне, когда Джимми слушаю, хочется. Меня эта музыка до печенок пробирает.

От рассказа Марк-Ив воодушевляется, вытирает руки о бедра, достает из штанов сигареты, одну выщелкивает для Саши, закуривает. Быстро взглянув на мать, Саша, как бы рассеянно, прячет сигарету за ухо.

С а ш а. Я потом.

Ольга изумленно смотрит на него, на сигарету за ухом.

М а р к - И в. А вы мне потом рецепт дадите?

С а ш а (*не глядя на мать*). Зачем ты эти рецепты собираешь? Уже записную книжку исписал.

М а р к - И в. Ресторан хочу открыть. (*Он мечтательно глубоко затягивается.*) У дороги. Чтобы разные люди заходили. Сидели до ночи. Как дома. Ну, если дома не все в порядке. Или еще что-то.

Ольга в это время бумажной салфеткой пытается вытереть Саше рот, тот отталкивает ее руку, уворачивается.

О л ь г а. Замурзанным ходить нельзя, даже таким отпетым курильщикам.

С а ш а (*вставая*). Ладно, мы поехали.

М а р к - И в. Да, поехали. Большое спасибо.

О л ь г а (*растерянно*). Подождите, а я? Вы что, меня здесь бросите?

С а ш а (*покраснев*). Ну, здесь всего два места, мама. Ты что, пешком не дойдешь?

О л ь г а. Что значит «не дойдешь»? Что за тон! Спасибо тебе, Саша, за заботу. Нет, тогда я поеду, а вы пешком.

Она встает, направляется к велосипеду. Саша мгновение наблюдает за ней, потом бросается наперерез. Ольга, покосившись, тоже бросается бежать.

С а ш а (*кричит Марк-Иву*). Держи ее! Уедет.

Саша на мгновение опережает Ольгу, хватает велосипед, бежит с ним вдоль берега, отъезжает на безопасное расстояние, довольный, машет Марк-Иву рукой.

Марк-Ив смущенно смотрит на Ольгу.

О л ь г а (*устало*). Ладно, поезжай.

М а р к - И в. Ольга, мы можем втроем доехать. У меня ноги очень сильные...

О л ь г а. Ничего, поезжайте. Твоя мама звонила, сказала, что не приедет.

М а р к - И в (*равнодушно*). Ладно.

Он вскакивает, догоняет Сашу, запрыгивает на багажник, обнимает Сашу за спину, они с лихим криком мчат вниз, с горки.

**Квартира Ольги. Ночь**

Саша с раскладушкой живет теперь в комнате, что отдана Марк-Иву. Саша уже лежит, а Марк-Ив озабоченно копается в своем чемодане, под кроватью, в углах комнаты. Натыкается на один скомканный носок, нюхает его.

М а р к - И в. Ты Чику Мартин знаешь? У Боба Марлея пела?

С а ш а. Не-а.

М а р к - И в. Классная певица. Красивая. Черная, как ночь. Регги поет. Я ее в детстве один раз видел... На маму твою очень похожа.

С а ш а. Так она же черная.

М а р к - И в. Ну и что, глазами... (*Озабоченно.*) Все носки где-то потерял. Вот, только один нашел.

С а ш а. Мама, наверное, взяла постирать.

М а р к - И в (*изумленно*). Мои носки?

С а ш а. Ей все равно стирать. А расскажи, как ты к проституткам ходил.

М а р к - И в. Я не ходил. Их старший брат привел.

С а ш а (*удивленно*). У тебя старший брат? (*Он приподнимается на локте.*) Ты не говорил.

М а р к - И в (*неохотно*). Да.

С а ш а. Здорово. А он кто?

М а р к - И в. Он погиб. Три года назад. Он был очень веселым. На гитаре играл. Как Маклафлин.

С а ш а. А почему погиб?

М а р к - И в. У мамы в Женеве стеклянные двери в холле. Такие прозрачные. У нее гости ночью гуляли. Он проснулся, пошел вниз посмотреть и головой туда въехал случайно. Стекло сонную артерию перебило. Фонтан до самого потолка бил. А он смотрел и ничего не мог понять. Даже улыбался мне. Не могли кровь остановить. Все стало потом у нас плохо. Хуже не бывает.

С а ш а (*помолчав*). Хочешь, я тебя со своим отцом познакомлю?

Марк-Ив удивленно поворачивает голову.

М а р к - И в. А он разве не того?..

С а ш а. Да нет, он в соседнем городе живет. Переехал. Мы с мамой как-то решили, что не будем с ним больше видеться. Он ее когда-то обидел сильно и, вообще, в тюрьме сидел. Но мы иногда встречаемся. Тайно. Чтобы мама не знала.

Ольга листает школьную методичку «Особенности преподавания иностранных языков в старших классах и средних специальных учебных заведениях». Прислушивается к звукам голосов из комнаты сына. В проеме ее дверей мелькает полуголый Марк-Ив с полотенцем вокруг бедер. Он шлепает в душ, за ним шлепает полуголый Саша. Ольга выключает настольную лампу. Сидит в темноте.

**Гостиница. Номер Баруха. Ночь**

Эдик энергично ходит из угла в угол.

Самого Баруха в номере не видно, зато из туалета раздаются характерные звуки сильно расстроенного желудка.

Э д и к (*быстро*). Я абсолютно с вами согласен, Барух. Абсолютно. Конечно, лучше перестраховаться и посидеть ночь на кладбище. Но этот псих больше не придет... Здесь же дурдом недалеко, по реке, знаете? Он из дурдома вышел, побегал и назад. Их же иногда на выходные выпускают. Знаете? Так что забудьте об этом, я вам обещаю, все скоро закончится, слава богу, скоро домой поедете.

Барух выходит из туалета, на ходу застегивая штаны. У него зеленое лицо.

Э д и к. Не проходит? Это у вас нервное.

Б а р у х. А этот Эндрю, хохол из Канады, он тоже псих?

Э д и к. Почему псих?

Б а р у х (*безучастно*). Он хотел сегодня местного деда убить. На рыбалке. Тот как раз задремал.

Э д и к (*поперхнувшись*). К-какого деда?

Б а р у х. Родственника. У которого живет. (*Проводит пальцем по горлу.*) Ножом. Я случайно спугнул. Может, уже убил.

**Дом деда Грицыны**

Эдик бежит по улице, ведущей в дом родственников Эндрю Грицыны. Калитка во двор приоткрыта, Эдик забегает внутрь.

У сарая, где мерно похрюкивают свиньи, на деревянном столике лежит разрезанная туша, которую Эдик поначалу в ужасе принимает за человеческую. Пятна крови ведут его дальше. Он бежит по кровавому следу. За сараем стоит

Эндрю с огромным тесаком и, будто зачарованный, смотрит на свои окровавленные руки. Затем из-за угла появляется дед Грицына с длинной свиной кишкой, набитой мясом, салом и чесноком.

П е т р  Г р и ц ы н а. Вот так, Андрийко. Была свинка, росла себе, бегала, хрюкала на солнышко, а мы ее на колбасу. Веселая была, умная, получше многих знакомых, во дворе никогда не срала, а все равно режешь, потому шо такое человек существо.

Э н д р ю  (*звенящим шепотом на ломаном украинском*). В войну фашисты много людэй вбили, суд надо.

П е т р  Г р и ц ы н а  (*рассеянно*). Да, да. Погибло столько, не сосчитать.

Он подзывает Эндрю пальцем, склоняется к нему.

Полногрудая мать Алены появляется в проеме дверей, изображает улыбку и тайно показывает деду кулак.

П е т р  Г р и ц ы н а. Ты учти, сынку, шо человек часто не по своей воле грешит... Силы над ним другие (*глазами указывая на дочь*), руководят им, понимаешь меня?

М а т ь  А л е н ы  (*увидев Эдика*). Эдуард! А шо не заходите?! А ну, тато, угости гостя колбаской!

Э д и к. Нет, нет, я не могу! У меня печень!

Э н д р ю  (*ободряюще улыбаясь*). Ридна нэнька. Батькивщина. До побачэння.

Дед протягивает Эдику кусок колбасы, висящий на кровавом шомполе. Эдик, морщась, пробует кусок, истекающий кровавым жиром.

Э д и к. Эндрю, ну как поживаете? Освоились?

Эндрю, улыбаясь, поднимает вверх большой палец.

Э д и к. Ага, ага. То есть общение идет нормально. Может быть, тогда остаток отдадите сейчас? Мало ли что...

Эндрю, улыбаясь, отрицательно мотает головой.

Э н д р ю. Контракт есть контракт.

Нож в его руках блестит.

Э д и к. Ну, не буду мешать.

Эдик выходит за ворота дома. Невдалеке от ворот стоит Регина. Она светски вскидывает голову, но говорит дрожащим голосом.

Р е г и н а. Где мои очки? Я ничего не вижу. Где в этом городе я могу заказать очки, позвольте спросить? Или вы считаете, что в этом городе мне лучше обходиться без очков? Так вы считаете?

Эдик молча берет ее за руку, тянет за собой, оглядывается по сторонам, волочит в сторону бесхозного деревянного сарая, что кособоко стоит среди травы и одуванчиков, рывком утягивает ее за его стену.

Оттуда недолго сучат ее худые волосатые ножки, потом и они скрываются за стену.

Дед спит на стуле у свиной туши. Спит в том же фартуке, с куском колбасы в руке. У него лицо беззащитного ребенка, которого сморил внезапный быстрый сон. Эндрю сидит рядом и мучительно всматривается в него, будто пытаясь разгадать какую-то тайну, что не дает ему покоя. Над лицом деда, жужжа, летают мухи. Колбаса, выскользнув из его руки, падает наземь, кусок мяса вываливается из кишки.

Эндрю зажимает рот рукой, пытаясь сдержать приступ внезапной рвоты, икает, вскакивает с места, бежит к коробке деревянного туалета.

**Городская баня. День**

В помещении парной банщик Миша делает Эдику массаж, с силой разминая ему спину.

Э д и к  (*помолчав*). Знаешь, Миша, а у меня сын есть. Виктор. Восемь лет. Хороший мальчик. У тебя внуки есть?

Миша смеется, кивает.

Э д и к. Таких у тебя нет. Видимся, правда, не очень часто, обстоятельства, работа такая; я говорю: «Виктор, сынок, что ты хочешь, чтобы тебе папа на день

рождения подарил?» Он говорит: «Телескоп». Представляешь? Я говорю: «Виктор, а не рано тебе за девочками подглядывать?» А он говорит: «Папа, ты не понял, я хочу на звезды смотреть». Вот. Представляешь? На Туманность Андромеды. У нас, говорит, с последнего этажа ночью звезды хорошо видно. Представляешь? Я говорю: «Какие звезды, сынок, я в твоем возрасте девочкам под юбки заглядывал».

Миша смеется.

М и ш а. Под юбки, точно. Мне на день рождения военком «Камю» обещал подарить, коньяк, очень дорогой, не подарил. А я уж размечтался. Попить бы разок. А я сам полковник-артиллерист, в Чехословакии служил в 68-м, мне орден Славы Брежнев вручал лично, в Колонном зале, Леонид Ильич.

Э д и к. А ты сказал, что ты летчик.

М и ш а. Летчик? Забыл.

Он обезоруживающе улыбается беззубым ртом.

М и ш а. Прости, сынок. Забыл. С головой у меня не в порядке после контузии. Летчик. В небе летчик — на земле налетчик.

Он весело смеется, будто над самим собой.

М и ш а. А тебя узнал сразу, хоть вместе не сидели. Ты сын мой утерянный. Прости меня. Сынулька моя. Забери меня, возьми меня с собой, сынулька. Я скоро умру. Ноги у меня гниют. Налей сто грамм.

Эдик изумленно смотрит на него, надувая от удивления щеки, хохочет, машет на него рукой. И вдруг сильно и больно хватает его за нос.

Э д и к (*сжимая нос Миши*). Ну молодец. Ну даешь. Ты мне отец? Вот бы мой папа удивился, хотя он и доктор медицины, всякое повидал. Академик! Нет, надо ему в Москву позвонить. (*Смеется.*) Ой, не могу, отец, ну даешь, ну урод, ну ворюга, летчик-космонавт...

Из глаз Миши текут слезы. Эдик отпускает банщика, тот падает на скамейку, но не обижается, а смеется, открывая беззубый рот.

М и ш а (*смеясь*). Перепутал тебя. Да? Обознался. Совсем больной. У меня сыновей-то нет. У меня три дочери-красавицы. Младшенькая во мне души не чаяла, умерла от чахотки, а две старшие подло по миру пустили. Обознался... Думал, ты мой сын. Сынок. Сынулька моя.

У него смешиваются смех и слезы.

**У железнодорожного переезда. День**

Городская пустынная местность у железнодорожного переезда. Двое, Эстер и Сэмуил, одинокими фигурками стоят у насыпи с шлагбаумом, за которым с грохотом несется бесконечный поезд. Эстер крепко держит Сэма за руку. В другой ее руке большая и тяжелая базарная сумка, откуда торчат продукты с рынка, куриные ноги. Сэм тянется к сумке, судя по жесту, это уже не первая попытка, но Эстер, не выпуская его руки, сумку упорно не отдает. Так это и происходит, пока бесконечно долго несется мимо них поезд.

**Переулок перед парком. День**

Переулок у гнилого, заросшего тиной прудика. За прудиком колонны, некогда, вероятно, белые, с отколотыми щербинами кирпича, что ведут в Парк им. Щорса — так дугой выбито над колоннами. За колоннами — памятник с отбитой головой, на коне, что взвит на дыбы, вероятно, сам Щорс, впрочем, и сам конь трехног, одноух.

Переулок перед парком пустынен. Дома, скорее домики, по обе его стороны нежилые, полуразрушенные, с заколоченными окнами. Перед одним из домов стоит беседка, каким-то чудесным образом она сохранила свои деревянные стены, правда, без крыши, и скамейку. На ней сидят Сэмуил и Эстер. Эстер достает из паспорта старую, треснувшую от времени фотографию. На ней молодой мужчина держит на руках младенца, рядом стоят девочка лет восьми и женщина — вся она в объектив не попала, лишь часть ее плеча, рука, протянутая к младенцу, и косынка, поднятая вверх ветром. Они стоят на фоне этой же беседки и этого же дома напротив, только дом обитаем, а на крыше беседки сидит черная кошка.

Э с т е р. Это папа. Это я, видишь? Можно меня узнать?

С э м у и л (*по-английски*). Мой папа?

Он берет фотографию в руки. Всматривается в нее, пытаясь узнать этих людей, почувствовать их в себе.

Э с т е р (*повторяет*). Папа. Это твой папа, Сима. А это твоя мама, видишь?

С э м у и л. Мама?

Э с т е р. Мама, Сима. Наша мама. Видишь? Она тянет к тебе руку, чтобы прикрыть от ветра. Был ветер. Она не влезла в кадр... Ты узнаешь это место? Здесь жила бабушка, мамина мама. Их убили немцы. Бабушку, дедушку, трех маминых сестер, брата, всех их детей. Здесь всех убили, прямо у этого пруда. Хотели поставить памятник, так сказали, что будет привлекать внимание иностранных спутников-шпионов. Ты видишь, что ты стал похож на папу? Видишь? Это он называл тебя Симой. У тебя папины черты лица, ты видишь?

Она касается его лица...

**Дом Эстер. День**

Эстер сидит на стуле, у лежанки, где, смежив веки, лежит Сэм. Она крепко держит его за руку и негромко поет, перемежая русский с идишем.

Э с т е р (*тихо поет*). Над тихим маленьким местечком
Дымок струится голубой.
Огонь играет жарко в печке.
Сынка баюкает портной...

Эстер беззвучно плачет. Потом мгновенно засыпает, храпит. Сэм осторожно встает, накидывает плащ, выходит на крыльцо. В его руках та самая фотография, что показывала в беседке Эстер.

Во дворе начинают собираться голуби. Они спускаются с неба, мягко хлопая крыльями. Несколько перьев в свете уличной лампочки медленно падают на плечи Сэма. Сэм немо раскрывает рот, будто пытаясь глубоко вздохнуть, сдавливает руками горло, делает неверный шаг, опрокидывается назад, навзничь.

**Беседка у пруда (ретро)**

Черная кошка на крыше беседки (мы ее видели на фотографии, которую Эстер показывала Сэмуилу), крадучись, движется к ее краю, смотрит вниз на годовалого младенца на руках отца. Она прыгает вниз, бежит по узкой улице.

За ней срывается с места девочка лет восьми, Эстер, которая была рядом с отцом. Обернувшись, она что-то кричит младенцу, но слов не слышно. С силой дует ветер, поднимая пыль на улице, хлопают ставни...

Ж е н с к и й г о л о с (*мягко*). Ему холодно, ветер.

Рука поправляет младенцу шапку...

**Гостиница. Вечер**

Старший ребенок Беллы и Якова бежит по коридорам гостиницы. Он изо всех сил вопит.

С ы н Б е л л ы. Дядя Эдик, дядя Эдик! Дядя Сёма из Америки умирает...

**Дом Эстер. Вечер**

Эстер понуро сидит в своей комнате, вздрагивая от звуков, доносящихся со двора, это странные возгласы, трепет голубиных крыльев, вскрики и гулкие удары по железу.

В доме появляется Регина с ржавой лыжной палкой. Она чем-то чрезвычайно возбуждена, пудрит перед зеркалом лицо, усики над верхней губой, брызгает на себя духами, на мгновение задумавшись, быстро меняет свою кофточку на новую, выбегает.

Во дворе водитель маршрутки Виталик вместе с Эдиком гоняют голубей. То есть они не дают птицам сесть во двор, и те испуганно кружат над ними, тревожно шелестя крыльями. Виталик старательно стучит кирпичом по пустому дырявому ведру. Эдик устало кричит, подпрыгивает и бросает в воздух песок. Регина несколько бестолково с крыльца кричит птицам «кыш-кыш» и энергично машет ржавой лыжной палкой. Встречаясь взглядом с Эдиком, она смущается и краснеет.

В это время на улице около дома Эстер появляется Яков, у него строгий официальный вид. Он направляется во двор, останавливается, хмуро глядит на происходящее. Эдик, подпрыгивая, косится в его сторону.

Я к о в. Чем занимаетесь, Эдуард, если не секрет?

Э д и к (*бодро*). Да вот, птиц гоняю. Врачи сказали, что у Сэма на них сильная аллергия. Умереть может из-за них.

Я к о в. Да, аллергия такое дело. Белла как-то ящик мандарин съела. У нее на жопе такие прыщи вылезли, сесть не могла... Эдуард, я официально настаиваю, чтоб нам с Сэмом сделали анализ ДНК. В лабораторных условиях.

Э д и к (*растерянно*). Что? Какое ДНК?

Я к о в. Для определения родства. Я не знаю, откуда этот Сэм взялся. Где он был раньше. Зачем приехал. Так что настаиваю на анализе ДНК. В Житомире. Ставлю вас в известность, чтоб потом не было неприятностей.

Яков отворачивается, мрачно и гордо уходит. Эдик растерянно смотрит ему вслед. Тяжело обойдя Регину, входит в дом в комнатку Эстер.

Э с т е р (*испуганно*). Не улетели?

Э д и к (*угрюмо*). Не улетели. И не думали. Идите, сами гоняйте. Не улетят, придется Симу в гостиницу определить.

Э с т е р. Я не могу. Они ж меня знают. В чем они виноваты?

Э д и к. Ну, как хотите.

Он поворачивается и выходит. Эстер, посидев, семенит к двери, выходит на крыльцо.

Эдик и Виталик направляются к маршрутке. Голуби при виде Эстер опускаются во двор, доверчиво гуля, подступают к ее ногам. Маршрутка Виталика, взревев, отъезжает от дома.

Э с т е р (*кричит*). Стойте! Эдик! Подождите! Стойте!

Она бежит за машиной. Виталик тормозит. Эдик приоткрывает дверцу салона.

Э с т е р (*дрожащим голосом*). Что мне эти голуби? Что, я их знаю? Они мне родственники? А это родной брат, когда я его еще увижу! Не надо в гостиницу. Сделайте что-нибудь, Эдик. Чтоб они не прилетали...

Э д и к (*рассерженно*). Я что, фокусник? Куда я их дену? Я вообще птиц боюсь.

Маршрутка трогается.

Эстер мрачно смотрит ей вслед.

**В маршрутке. Вечер**

Э д и к (*угрюмо*). Котов на них надо натравить. Коты есть хорошие?

В и т а л и к. Коты у нас ленивые. У меня двоюродный брат в котах хорошо разбирается...

Э д и к. Ветеринар?

В и т а л и к. Да нет. Он их ловит и на мыло отвозит.

Э д и к. За голубей не возьмется?

Виталик чешет затылок.

В и т а л и к. Нет, Эдуард. Тут вопрос деликатный. Надо травить.

**Еврейское кладбище. Ночь**

Барух Пинцык из своего укрытия прислушивается к ночным звукам. К вороне, закаркавшей над его головой. К вою собаки. Подозрительно, будто что-то почувствовав, поворачивается в темноту, исчезает в ней, сжав черенок лопаты.

По кладбищу осторожно движется фигура с тусклым фонариком... Движется по направлению к могиле Пинцыков — Цаусаки. Останавливается подле... Нерешительно топчется. Озирается. Это Эндрю Грицына.

Невидимый ему Барух Пинцык молча смотрит на него, делает шаг назад, бесшумно растворяется в темноте.

**Лодочная станция. Ночь**

То самое место у лодочной станции, где Эндрю пытался убить деда Грицыну. Барух, с погасшим огрызком сигары в уголке рта, спустив штаны, сидит за тем самым раскидистым корневищем вывороченного дерева. У него бледное, отрешенное лицо. Он будто спит. Слышит тихие приближающиеся шаги, приоткры-

вает глаза. К берегу подходит Эндрю. Останавливается невдалеке от дерева, у лодки, что слегка покачивается на воде. Говорит, обращаясь будто в пустоту.

Э н д р ю (*негромко и хрипло*). Барух. Я знаю, вы все видели... Я хочу его убить...

Барух, невидимый ему за корневищем, молчит.

Э н д р ю (*помолчав*). Я искал этого деда всю жизнь. Много лет. Он ловко научился прикидываться. Сейчас патриарха изображает. Блаженного. Рыбу меня учит ловить. Сволочь, предатель. Нацистский прихвостень. Мне все равно, старый он или нет. Я его убью.

«Родственники». Алена — Екатерина Кибовская, дед Грицына — Петр Солдатов

Он снова замолкает. Из-за корневища раздается шорох. Барух тяжело, неторопливо выходит. Чиркает спичкой, зажигая огрызок сигары. Молча смотрит на воду.

Э н д р ю (*помолчав*). Барух, я не тот, за кого себя выдаю. Я не Грицына.

Барух морщится от новых резей в желудке.

Б а р у х. А кто?

Э н д р ю. Оноприйчук. Эндрю Оноприйчук.

Б а р у х (*безучастно*). Человека нельзя убивать просто так, Эндрю. Без веской причины. Это мое правило. Но если есть причина, убей.

**Гостиница. Номер Эдика. Ночь**

Эдик пьет в одиночестве, пересчитывая аванс в «дипломате». Пересчитав, делает большой глоток спиртного из бутылки. Набирает длинный междугородный номер. Изображая ребенка, говорит пискляво.

Э д и к. Алле. А Витю можно?

М у ж с к о й г о л о с (*настороженно*). А кто это?

Э д и к (*пискляво*). Цэ из школы. Витин одноклассник.

М у ж с к о й г о л о с (*грубо*). Слушайте, Эдик, вам было сказано — не звонить, мальчик вас знать не хочет, он уже забыл о вас, у него другая семья, еще раз проявитесь, я вам глаз на жопу вашу хитрую натяну, понятно?

Эдик быстро кладет трубку... В то же время в дверь его номера стучат.

Г о л о с В и т а л и к а (*тихо*). Эдуард. Это я, Виталик, насчет голубей.

Эдик открывает дверь. Виталик стоит с полотняным мешочком ячменя. Протягивает его Эдику.

В и т а л и к. Отравленный. Сугубо направленного действия. Действует сразу после приема. Большой дефицит. На птицеферме купил.

Эдик нюхает содержимое.

Э д и к. Сколько стоит?

В и т а л и к (*быстро*). За кило — доллар просят.

Э д и к. А сколько надо?

В и т а л и к. Кило два хватит.

Э д и к. Давай за пятьдесят центов — десять кило возьму.

В и т а л и к (*быстро кивая*). Сила убойная. Сто процентов гарантии.

**Двор дома Эстер. Ночь**

Маршрутка Виталика с погашенными фарами подъезжает к дому Эстер. Голуби в зыбком свете луны мягкой живой массой покрывают весь двор, спрятав во сне головы под крылья. Эдик с большим мешком ячменя выходит из машины, смотрит на часы. Стрелки показывают два часа ночи.

Э д и к (*вздохнув*). Господи, прости меня грешного.

Виталик мелко и быстро крестит его в спину.

Голуби энергично клюют ячмень, рассыпанный Эдиком по двору. Никакого отравляющего действия ячмень на них пока не оказывает. Но Эдик этим не очень обеспокоен. Он курит на лавочке, прикрыв глаза. Наконец голуби доклевывают последние рассыпанные зерна и с интересом смотрят на Эдика. Эдик несколько озадаченно — на птиц. Некоторое время они выжидающе смотрят друг на друга. Затем, кашлянув, Эдик встает, поднимает мешок с ячменем и снова, будто сея, сыплет его по двору.

Э д и к (*шепчет*). Гули-гули. Гули-гули.

Голуби с удовольствием принимаются клевать и без этого приглашения. Эдик смотрит на них с все возрастающим беспокойством, в надежде обнаружить хотя бы некоторые признаки отравления. Хотя бы у одного. Но голуби, очистив от ячменя двор, смотрят на Эдика с большой симпатией и медленно подступают к нему со всех сторон. Более того, во двор прилетает и стайка воробьев. Они, очевидно, тоже где-то успели принять противоядие, так что во дворе не остается ни одного ячменного зернышка.

Стрелки Эдиковых часов показывают пять утра. Эдик несколько туповато смотрит на голубей. Голуби выжидающе и благодарно — на Эдика, окружив его скамейку полукругом. За это время ничего дурного ни с одним из них не случилось. Зато к воробьям прибавилась и пара взволнованных ворон, очевидно, тоже прослышавших про эту благотворительную акцию.

Тарахтит мотор маршрутки Виталика. Машина появляется из-за поворота, едет по улице, подъезжает к дому Эстер. Виталик выходит из кабины. Молча смотрит на голубей, ворону и Эдика.

В и т а л и к (*несколько озадаченно*). Ну шо, не сдохли?

Э д и к (*сквозь зубы*). Это ты меня спрашиваешь? Даже не чихнули.

В и т а л и к (*почесывая затылок*). Шо за голуби странные, ей-богу. Может, они от Чернобыля мутировали? Тут Чернобыль недалеко.

Э д и к. Виталик, я не знаю, мутировали они или нет... У меня Сэма сегодня выписывают. Куда я его дену? Мне не надо, чтоб он по гостинице болтался.

В и т а л и к (*судорожно соображая*). У моего брата большая клетка для отлова собак есть. Туда их. Ячменем заманить и вывезти. А?

Днем Эстер, Регина и Сэмуил медленным шагом подходят к опустевшему двору. Голубей в нем больше нет.

С э м у и л. А где голуби?

Э с т е р (*тихо*). Улетели, Сима. Они же птицы.

**Улица на окраине города. День**

Пустынная дорога. По ней мчит маршрутка Виталика с прицепом и большой металлической клеткой на нем, тесно набитой клюющими ячмень птицами.

Э д и к. А куда мы их везем, Виталик? Их куда ни завези, они опять прилетят. А ну, тормози.

Маршрутка тормозит, съезжает к обочине.

В и т а л и к (*туповато*). Да, Эдуард. Не продумали мы. Может, утопить?

**Гостиница. Вечер**

Барух Пинцык медленно спускается вниз по лестнице, проходит через коридор к следующему лестничному пролету. На мгновение останавливается, будто в раздумье. Возвращается по коридору назад, стучит в номер Эдика. Терпеливо ждет. Дверь открывается ровно на ширину Эдиковой головы.

Б а р у х (*помолчав*). Этот парень, Грицына, который из Канады приехал, он не Грицына.

Э д и к (*чуть заикаясь*). Ч-что?

Б а р у х. Этот дед, Грицына, у которого он живет, во время войны у немцев служил, всю его семью выдал. Он клятву дал, что найдет его.

Барух замолкает. За спиной Эдика в номере кто-то отчетливо и нагло каркает.

Б а р у х. Пусть этот дед покается. Может, тогда не убьет.

Э д и к. П-понятно.

Барух поворачивается. Уходит.

Эдик закрывает дверь. Садится на стул. Бóльшую часть его номера теперь занимает та самая металлическая клетка, в которой сидят голуби. Среди голубей также находятся одна ворона и несколько воробьев, их, видимо, не удалось отделить при отлове. В клетке тесновато, но птицы, кажется, чувствуют себя неплохо. Эдик сидит на стуле, видимо, пытаясь оценить сказанное Барухом. Копается в ящике тумбочки, достает оттуда папку «Голутвин», где сложены документы, фотографии. Вытягивает фотографию деда. Рассматривает ее. Дед — красивый, добрый, в майорском кителе времен войны, в орденах и медалях, с цветами, с внучкой на руках, очевидно, на параде в честь Дня Победы.

На столе стоит распитая бутылка водки, на донышке еще плещется. Эдик пьет прямо из горлышка. Заедает хлебом. Механически крошит мякиш в клетку с птицами.

**Берег реки. Утро**

Эдик, Мирослав, его жена Алена и ее маленькая полногрудая мать энергично движутся к месту рыбалки деда Грицыны. К стене цементного завода. Дед, спиной к ним, рыбачит вместе с одним из своих маленьких внучат.

М а т ь А л е н ы. Не знаю, как дед это воспримет. Он же всю войну прошел, Берлин брал, какой из него фашист.

А л е н а (*с досадой*). Мама, бывают обстоятельства. Хто знал, что этот Эндрю не Грицына.

М а т ь А л е н ы. Так мы ж тоже не Грицыны.

А л е н а. А какой выход?

М и р о с л а в (*взволнованно*). Эдуард, извините, но меньше, чем за сорок долларов, нам, как родственникам, нет смысла даже говорить.

М а т ь А л е н ы. И за моральный ущерб двадцать. Одно дело, если мы просто Грицыны, а тут мы еще и предатели.

Дед оборачивается. Весело машет им рукой. Мать Алены машет ему в ответ.

Э д и к. Пусть он покается Эндрю. Снимет камень с души в приватной беседе. Ненароком. Мол, в жизни всякое бывает, на старости лет осознал. Пока не поздно.

М а т ь А л е н ы. Иди, Алена. Он тебя послушает. Кабанчика ему купим.

Трое останавливаются. Алена направляется к деду. Они целуются.

П е т р Г р и ц ы н а. Ну шо, внучка, скоро этот спектакль закончится? Устал я.

Трое издали следят за беседой. Дед изумленно выслушивает горячую, очевидно, речь Алены. Раскрывает рот. Круто поворачивается. Уходит вдоль берега реки. Идет слепо, механически, вдруг как-то разом ссутулившись.

Э д и к. Куда он?

М а т ь А л е н ы. Обиделся.

Алена, постояв, движется вслед за дедом. Тот вдруг останавливается. Бежит к Алене, что-то яростно крича. Алена испуганно убегает. Дед некоторое время несется за ней. Затем останавливается. Меняет направление и бежит к тем троим. Мирослав, увидев это, бросается наутек.

М а т ь А л е н ы. Бегите, Эдуард.

Она тоже бросается бежать. Эдик срывается с места последним.

П е т р Г р и ц ы н а (*невнятно*). Ты, ты! Мне... ветерану... Гадина...

Он падает. Садится на песок, стиснув руками голову. Очевидно, от боли. Раскачивается. Бегущие останавливаются. Оглядываются.

А л е н а (*кричит*). Деда!

Алена отчаянно мчится к нему.

**Дом деда Грицыны. Утро**

Во внутренний двор с улицы входят Эдик и Мирослав. У них напряженные, озабоченные лица. Они направляются к кирпичному гаражу, откуда доносятся голоса и металлические звуки. В гараже Эндрю и дети увлеченно возятся с мопедом, пытаясь его завести. Эндрю в рваной рабочей одежде, в копоти.

Э д и к. Эндрю, ты только не волнуйся. Но дедушка должен был неожиданно уехать.

Э н д р ю (*дернув веком*). Как уехать? Куда?

Э д и к. У него друг умер. Товарищ. Они работали вместе. В селе. В кооперации.

М и р о с л а в (*кивая*). Да. Скоропалительно.

На лице Эндрю застывает стеклянная улыбка.

Э н д р ю. Эд, это не по контракту... Я его всю жизнь искал... Я без него не уеду.

**Привокзальная площадь. Утро**

К зданию вокзала на велосипеде катит Саша. Марк-Ив на багажнике. Им приветливо машет рукой невысокий крепкий мужчина в белой рубашке и с шахматной доской, тот самый, которого мы видели в начале истории, когда Эдик приехал в Голотвин. Лицо у человека замкнутое, не очень приветливое. Но при виде сына он озаряется радостной улыбкой. Видно, что эти встречи для него много значат.

С а ш а. Вон мой отец.

**Вокзал. Буфет. Утро**

Буфет пуст. На столике разложена шахматная доска, двое, сверяя прошлые записи в своих блокнотах, расставляют фигуры отложенной партии.

Марк-Ив курит, с любопытством за этим наблюдая.

С а ш а. Мама и его мама оказались двоюродными сестрами.

О т е ц С а ш и. Ага.

Судя по всему, он человек немногословный.

С а ш а. У маминой прабабушки был муж из Риги, прадедушка Марк-Ива. После революции он уехал со своим сыном в Женеву, а прабабушка с маминой бабушкой остались здесь. Так что мы с Марк-Ивом получаемся троюродные братья.

О т е ц С а ш и. Ага. Надо же. Твоя мама никогда об этом не говорила.

С а ш а. Мне тоже. Говорит, сама толком не знала. У тебя когда назад электричка?

О т е ц С а ш и. Через час сорок.

С а ш а. Еще одну успеем сыграть. Тебе здесь все равно мат светит.

О т е ц С а ш и (*задумчиво*). Это как сказать. Как сказать...

С а ш а. Жалко, мама Марк-Ива не смогла приехать. Она актриса. На гастролях.

О т е ц С а ш и (*бормочет задумчиво*). Когда с гастролей возвращались, мы на перроне целовались, а мент позорный нас заметил и пушку в нас свою наметил.

Он делает ход, подмигивает Саше.

С а ш а. Пап, я Марк-Иву сказал, что ты в тюрьме сидел. Ничего? Он нормальный, все понимает.

Отец из-под бровей смотрит на Сашу.

О т е ц С а ш и. И статью сказал?

С а ш а (*быстро*). Да. Не надо было?

О т е ц С а ш и (*помолчав*). Я, вообще, на зоне много приличных людей встретил. Как оказалось. Во Франции много приличных людей в тюрьмах сидят?

М а р к - И в (*неуверенно*). Порядком. А правда, что вы человеку селезенку кулаком выбили?

О т е ц С а ш и (*неловко*). Было дело.

М а р к - И в (*уважительно*). Здорово.

О т е ц С а ш и (*искоса смотря на Сашу, неловко*). Да так, погорячился. Приревновал. Любовь-морковь...

Отец встает, выходит из зала на перрон. Мальчики переглядываются.

С а ш а (*тихо*). У него бывают моменты. Шесть лет отсидел. Но ты не волнуйся.

М а р к - И в (*тихо*). Ладно.

Отец Саши возвращается с бутылкой шампанского и тремя бумажными стаканчиками. Ловко, с легким хлопком, открывает пробку. Разливает шампанское по стаканам.

О т е ц С а ш и. Давайте, ребята, за вашу встречу. Держитесь теперь друг друга. Одна кровь. Такое не часто бывает.

**Берег реки. Поздний вечер**

Тот самый участок городского пляжа, где мальчики купались. Ольга торопливо бежит по полоске песка, вглядывается в воду, в смутные очертания другого берега. За ней устало следует Эдик.

О л ь г а (*кричит*). Саша! Ты где? Саша!

Э д и к (*хрипло кричит*). Аллё! Ольга, давайте без паники, ребята молодые, время детское...

О л ь г а (*едва сдерживая слезы*). Сейчас десять часов вечера. Мой сын в это время всегда был дома. Он стал курить, перестал заниматься математикой, они все время проводят вместе, я не знаю, чем они занимаются, я даже боюсь представить, чем все это может закончиться.

К пляжу подъезжает маршрутка Виталика. Виталик высовывается из кабины.

В и т а л и к. Эдуард, их кассирша на вокзале видела. Они с каким-то мужиком блатные песни орали, потом в поезд сели и уехали.

**Вокзал. Перрон. Ночь**

Темноту прорезают гудок и грохот поезда. Сверкая огнями и гремя музыкой, что раздается из открытых окон вагона-ресторана, поезд «Ивано-Франковск — Одесса» притормаживает на темном, без света, голотвинском вокзале. Свет от него освещает две одинокие фигуры, сидящие на перроне под часами.

Э д и к. Вон они!

Из вагона-ресторана появляется веселый Марк-Ив с недопитой бутылкой шампанского. Следом веселый Саша. Эдик и Ольга устремляются к вагону.

О л ь г а (*задыхаясь от бега*). Саша, Сашенька. Слава богу! Я чуть с ума не сошла.

С а ш а (*напряженно*). Мама?

О л ь г а (*сжимая сына за плечи*). Куда вы ездили? Почему поезд? Где вы были? С кем?

В это время в проеме вагонных дверей появляется веселый отец Саши с гитарой с красным бантом вокруг грифа. Мгновение длится немая сцена.

О л ь г а (*изумленно*). Вова... Это ты?

О т е ц С а ш и (*неловко*). Ну.

О л ь г а. Что ты здесь делаешь?

О т е ц С а ш и. Я? Ничего. Вот, встретились... С Сашей и его братом. Поздравляю, как говорится.

С а ш а. Мама, мы с Марк-Ивом на экскурсию ездили. Показывали, где Бальзак венчался. Немного задержались.

Э д и к. Какой Бальзак?

О т е ц С а ш и. Оноре. Французский писатель. Он тут с Эвелиной Ганской венчался. Тут, недалеко. Часа два.

Э д и к. Ну вы даете...

Поезд трогается. Отец с гитарой качается вместе с вагоном.

О т е ц С а ш и. Ну ладно, поехал. (*Медленно уплывая прочь, он несмело машет*

*рукой.*) Бывай, Марк-Ив. Счастливо оставаться. Как-нибудь свидимся. Поехал... Пока, сынок.

О л ь г а. Саша... Что это такое? Что значит «пока»? Я ничего не понимаю. И давно вы так?

С а ш а. А что такого? В шахматы играем...

Поезд с лязгом набирает ход. Ольга поворачивается, молча идет к машине.

**В маршрутке. Ночь**

Маршрутка Виталика едет по улицам Голотвина. В салоне молча трясутся участники событий.

Марк-Ив скорбно смотрит на Ольгу. На Сашу. Чешет затылок. Саша смотрит на Марк-Ива, на бутылку с остатками шампанского, которую он по-прежнему держит в руках, тихо хихикает. Марк-Ив тоже. Обоих начинает разбирать смех.

О л ь г а (*тихо*). Саша, почему ты мне врал? Чем я заслужила?

С а ш а. Мама, я не врал. Я просто тебе не рассказывал.

О л ь г а. А ему рассказал? Первому встречному. Ты же знаешь его без году неделя! Обо всех наших семейных делах. О своем отце-уголовнике.

С а ш а (*с обидой*). Какому первому встречному? Как ты можешь так говорить? Это же мой брат!

Ольга молчит. Она смотрит на Эдика, ее глаза блестят от слез и обиды.

Э д и к (*неловко*). Устал. Осталось у тебя?

Он забирает у Марк-Ива бутылку шампанского, взбалтывает, допивает большим долгим глотком...

**Берег реки. Ночь**

Эдик идет вдоль берега реки по узкой полоске городского пляжа, с кабинкой для переодевания и деревянным грибом. Из кабинки, неожиданно появляется Регина. Сделав шаг вперед, она останавливается. Эдик тоже. Регина в белом нарядном платье, в белых туфлях, которые вязнут в болотистом песке, тусклый фонарь освещает ее сильно накрашенное лицо с горящими, влажно блестящими глазами. Мгновение постояв, вспыхнув еще более жарко стыдом и счастьем от сумрачного, пораженного взгляда Эдика, Регина медленно отступает назад, в раздевалку. Эдик, тяжело мотнув головой по сторонам и сплюнув, входит следом.

Регина в порванном Эдиком белом платье, измазанном песком и землей, устало и умиротворенно перебирает его волосы.

Р е г и н а (*тихо и доверчиво*). Эдик, за что я тебе нравлюсь?

Э д и к (*помолчав, глухо*). А мужу за что?

Р е г и н а. Муж меня бросил. Женился, чтобы я уехать ему помогла. А когда уехали, сразу и бросил. Танцор. По миру фольклорные танцы танцует.

Э д и к (*рассеянно*). Ничего. Может, потанцует, вернется.

Р е г и н а. Нет, Эдик, ему до тебя далеко, ты негодяй вселенского масштаба...

Э д и к (*рассеянно*). Ну-ну. Надо идти.

Он смотрит на часы.

Р е г и н а. Что ты со мной сделал? Я думала, такое уже невозможно. Будто заново родилась. Спасибо тебе за все.

Э д и к (*снисходительно*). Ну-ну. Ты сама тоже, не дай бог.

Регина стеснительно хихикает, утыкается Эдику под мышку.

Р е г и н а. Сознавайся, подсыпал мне любовного зелья, подсыпал?

Эдик неприятно морщится от этой щекотки.

Р е г и н а (*доверчиво*). Мне кажется, я беременная. Еще рано, но я что-то чувствую. Такое не может пройти бесследно.

Э д и к (*помолчав*). Регина, это невозможно, увы.

Р е г и н а. Почему? Мне всего сорок четыре.

Э д и к. Дело не в тебе. (*Садится.*) Не хочу тебя огорчать, но я не могу иметь детей. Это неизлечимо. Два моих брака распались из-за этого. Это довлеет надо мной всю жизнь.

Р е г и н а (*помолчав*). Бывают же чудеса. Разве нет?

Э д и к. Котик, увы, это медицинский факт.

Он встает.

Р е г и н а. А я верю, бывают чудеса и похлеще. Бывает, приезжаешь в один город, а он вдруг оказывается совсем другим.

**Квартира Ольги. Ночь**

Шум воды из ванной. Дверь из нее открывается, оттуда, шлепая босыми ногами, быстро выскальзывает Саша в полотенце. Ольга видит его из своей комнаты. Через мгновение он возвращается с большим коробком спичек и деревянной линейкой в руке, исчезает в ванной. Ольга нерешительно стоит, прислушиваясь к звукам из ванной. Потом оттуда тянется тонкая струйка дыма.

Ольга подходит к двери в ванную. Язычок защелки далеко отходит от замка, так что образуется небольшая щель. Ольга, постояв, заглядывает внутрь.

Двое ребят стоят лицом к дверям, абсолютно голые, и дымят сигаретами. У Марк-Ива в руках деревянная линейка, которой он измеряет свое достоинство. Затем, согнувшись, измеряет Сашино.

М а р к - И в. Ты очень красивый. У тебя фигура красивая. Ноги.

Он касается Сашиных бедер. Саша вздрагивает.

С а ш а (*неловко*). Я что, девушка, что ли?

Марк-Ив осторожно проводит рукой по Сашиной груди.

М а р к - И в. Ну и что? Мне все равно. Я не сексист. У тебя кожа гладкая. Как у девушки. Даже лучше.

Саша, будто почувствовав взгляд Ольги, как-то беспомощно оглядывается, явно не зная, как на это реагировать. Ольга быстро отступает назад.

О л ь г а. О господи.

Уходит в свою комнату, наткнувшись боком на трюмо. Закрывает дверь. Ложится в кровать. Лежит неподвижно в темноте. Спустя несколько мгновений в ее комнату входит Саша с раскладушкой, потоптавшись у двери, ставит раскладушку к стене, ложится.

С а ш а (*буркнув*). Я сегодня здесь посплю.

Отворачивается к стене. Некоторое время оба молча лежат. Оглушительно громко тикают часы.

О л ь г а (*глухо*). Саша, скажи мне, какие между вами отношения?

С а ш а. Что? Какие отношения? ...Мам, ну ты что, с ума сошла?

Ольга резко встает, накидывает халат, выходит. Входит в комнату сына.

О л ь г а (*тихо Марк-Иву*). Вставай. Вставай, просыпайся.

Она трясет его за плечо.

О л ь г а. Уходи от нас, слышишь?

Марк-Ив садится на кровати.

М а р к - И в. Куда?

О л ь г а. Куда хочешь.

Она начинает собирать его вещи, комкая, заталкивает в рюкзак. Марк-Ив растерянно наблюдает за ней.

М а р к - И в. Прямо сейчас?

О л ь г а. Да. И не возвращайся. Никогда. Ты понял? Я тебя не пущу.

М а р к - И в. Ладно.

Он начинает одеваться, так и не найдя один носок, надевает ботинок на босу ногу.

О л ь г а. Плейер свой возьми.

М а р к - И в. Я хотел Саше оставить.

О л ь г а. Ему ничего твоего не надо. (*Всовывает плейер в карман его пиджака.*) Ты испорченный, аморальный тип.

М а р к - И в. Да нет. Вы, наверное, не так меня поняли.

Ольга молча раскрывает перед ним входную дверь.

М а р к - И в (*неловко*). До свидания.

Он выходит, оглядывается. Ольга закрывает за ним дверь.

В ее комнате Саша по-прежнему лежит, отвернувшись к стене. Ольга входит, ложится.

С а ш а (*тихо*). Он что, ушел?

Ольга молчит.

С а ш а (*тихо*). Куда он теперь пойдет?

О л ь г а (*приподнимаясь*). Что? Не волнуйся. Курит, пьет, не потеряется.

С а ш а. Мама, у него, кроме нас, никого нет. Он наш родственник. Ничего плохого не сделал.

Ольга молчит.

С а ш а. Он у меня свой блокнот с рецептами забыл. Куда он без него?

**Гостиница. Номер Эдика. Ночь**

Эдик спит, отвернувшись от клетки с голубями и своего нового соседа, которого пришли навестить.

У стола полногрудая мать Алены кормит борщом деда Грицыну. Тот упрямо отталкивает от себя тарелку.

П е т р Г р и ц ы н а. Я не предатель. Я домой пойду.

М а т ь А л е н ы (*тихо*). Тато, не нервничайте. Пока нельзя. Здесь шо, плохо? Смотрите, птички с вами, туалет рядом.

В дверь номера тихо, но настойчиво стучат. Голуби волнуются, пытаются взлететь. Эдик тяжело встает, выглядывает за дверь. В коридоре стоит Эстер.

Э с т е р (*тревожно*). Как они, Эдуард? Не тесно им у вас?

Э д и к. Нормально.

Э с т е р. Можно взглянуть?

Она пытается заглянуть в номер.

Э д и к. Не надо. Зачем травмировать.

Э с т е р. Тоже верно. (*Протягивает Эдику денежную купюру.*) Купите им булочки с изюмом, пусть поклюют, может, у вас грошей нет?

Эдик молча закрывает перед ней дверь, наливает в стакан водки из открытой бутылки. Пьет залпом. Наливает еще.

Э д и к (*деду*). Хотите выпить? Нервное напряжение снимает.

П е т р Г р и ц ы н а. Я не предатель. Я немца в Берлине бил.

Э д и к. Да кто говорит, что вы предатель, кто! Что вы заладили какую ночь без передыху! Все знают, что вы герой.

П е т р Г р и ц ы н а. Эндрю думает.

Э д и к. Да что вам этот Эндрю!.. (*Вороне в клетке.*) Да заткнись ты. Попалась, так сиди, как все! (*Деду.*) Уедет ваш Эндрю через два дня, забудете о нем!

В дверь номера громко и настойчиво стучат.

Г о л о с О л ь г и (*взволнованно*). Эдик! Откройте, пожалуйста, Эдик, это Ольга.

Эдик тяжело встает, выглядывает в коридор.

О л ь г а. Эдик, Марк-Ив пропал.

Э д и к. Куда пропал?

О л ь г а. Не знаю, мы поссорились.

Э д и к. Так. А я что?

О л ь г а. Как что? Несчастный, брошенный мальчишка, вы представляете, что ему может в голову взбрести? Вы это понимаете?

**Привокзальная площадь. Ночь**

Эдик, Ольга и Саша торопливо осматривают привокзальную площадь. Саша забегает в здание вокзала.

**Берег реки. Раннее утро**

Участок городского пляжа, где мальчики купались.

Э д и к (*хрипло кричит*). Аллё! Марк-Ив! Ау!

О л ь г а. Вы втянули меня в эту ужасную историю. Вам на всех наплевать, на моего сына, на меня, на этого мальчика. Вы бесчувственный человек. У вас нет сердца.

Э д и к (*обижается*). У меня нет сердца? Да у меня сердце кровью обливается из-за всех вас! Да я видеть всего этого больше не могу!

Мостик у лодочной станции, у стены цементного завода, где обычно ловил рыбу дед Грицына. Сейчас у его удочки сидит Эндрю и курит, глядя на воду. Рядом сидит Барух с огрызком сигары. Он тоже курит, глядя на воду. Марк-Ив спит рядом, подложив рюкзак под голову и свесив над водой одну босую ногу. Барух оглядывается на шорох.

У станции появляется Саша. Осматривается, замечает спящего Марк-Ива. Радостно улыбается. За ним к станции подходят Эдик и Ольга. Саша возбужденно машет им рукой, указывает в направлении мостика, бежит к нему. Снизу рассматривает спящего Марк-Ива, его босую ногу, брызгает на его босую ступню водой. Марк-Ив шевелит пальцами, открывает глаза.

С а ш а. Ты у нас свой блокнот забыл. С рецептами. Пойдем?

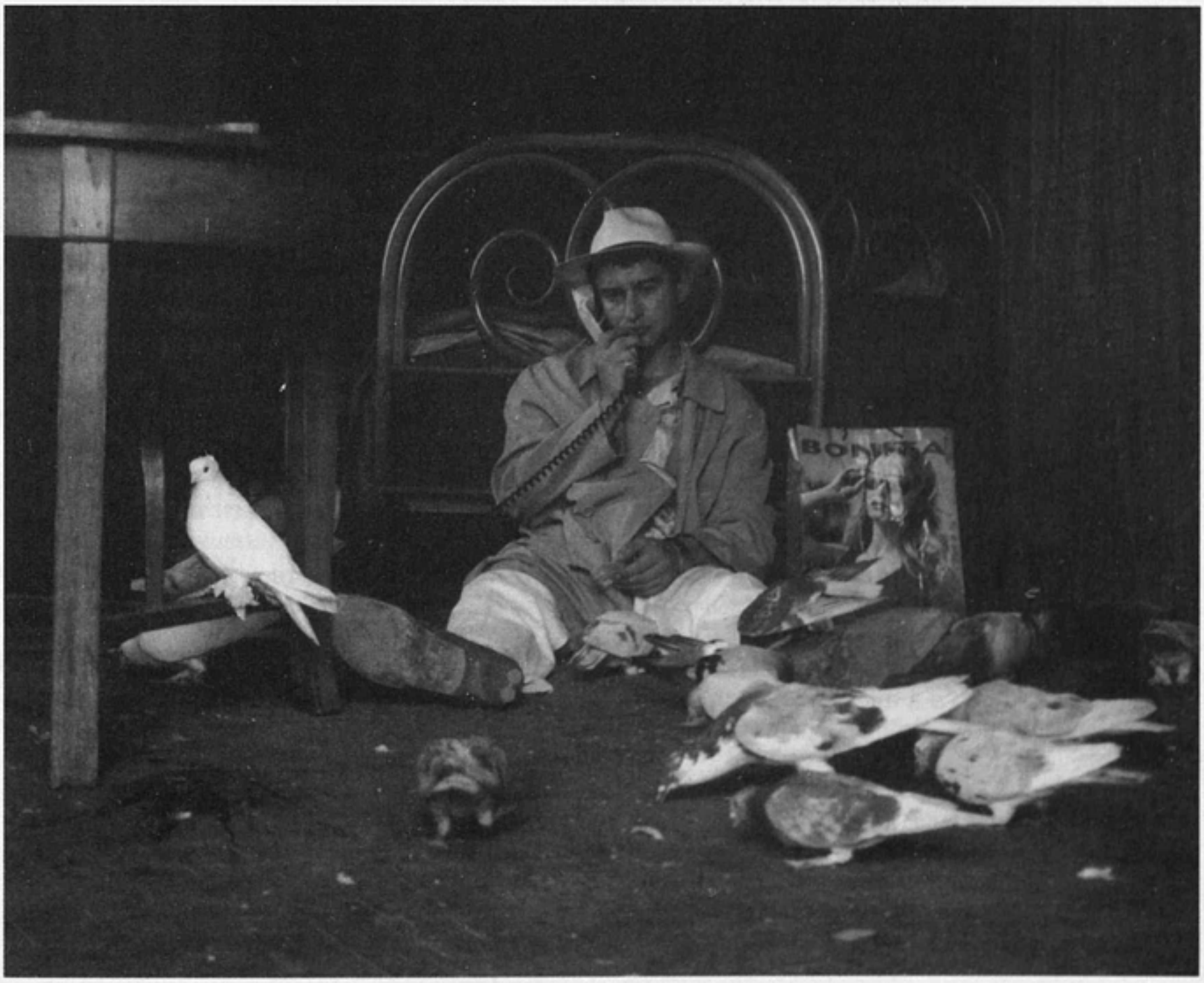
М а р к - И в (*неловко*). Ага, я как раз собирался зайти...

Он улыбается.

О л ь г а (*тихо*). Эдик, я теряю Сашу. Но если этот обман вскроется, я потеряю его окончательно. Вы меня слышите?

**Еврейское кладбище. Ночь**

Григорий Цаусаки, затаившийся с лопатой за высоким надгробием, подняв с земли камешек, бросает его в сторону. Выждав некоторое время, бросает еще один камешек в другую сторону. Затем, что-то шепча, очевидно, молитву, начинает движение вперед, короткими перебежками, к могиле Пинцыков. На самом открытом участке, на последней прямой к могиле Григорий увеличивает скорость. И в этот момент Барух, выскочив наперерез, будто из-под земли, со всего маху ударяет Цаусаки в бок. От удара легкий Цаусаки далеко отлетает, падает на землю, лежит неподвижно лицом вниз. Барух морщится от мгновенной рези в животе, тяжело подходит к Цаусаки со своей лопатой, пинает его в бок. Затем с трудом наклоняется, чтобы повернуть



**«Родственники». Эдик — Константин Хабенский**

его лицом. Но в это мгновение Цаусаки, будто лошадь, лягает Баруха ногой в грудь и быстро ползет прочь на четвереньках, а затем уже и бежит, прихрамывая. Барух от удара падает на спину, но тут же вскакивает и бежит следом. Бежать ему тяжело, рези в животе усиливаются, он мучительно морщится, но продолжает погоню. Он уже слышит прерывистое с повизгиванием дыхание Цаусаки, ненавистная спина маячит совсем близко, но все же недостаточно, так что, когда он бьет клинком лопаты, удар проходит по касательной, Цаусаки лишь кидает в сторону.

Барух отстает, но вновь постепенно настигает Цаусаки и с последним рывком бьет его клинком лопаты по голове. Цаусаки по-заячьи высоко вскрикивает. Что-то отлетает от его головы в сторону. Он ударяется о чью-то могилу, но продолжает бежать, схватившись за голову рукой. Острые колики заставляют Баруха остановиться. Больше преследовать он не в силах.

Морщась, он бредет к отлетевшему от головы Цаусаки маленькому предмету, белеющему в темноте. Нагибается, разглядывает. Это окровавленное ухо. Барух, кряхтя, удовлетворенно кладет его в носовой платок.

**У гостиницы. Буфет. Утро**

Эдик вяло завтракает за одним из столиков. Появляется Барух. Садится на стул перед Эдиком. Внимательно разглядывает его голову с обеих сторон. Убеждается в наличии ушей.

Б а р у х. Сегодня я ему ухо отрубил. Ночью.

Э д и к (*поперхнувшись*). К-кому?

Б а р у х. Тому, кто ходит на кладбище.

Он раскрывает перед Эдиком коробочку из-под сигар, где лежит платок с ухом. Эдик с ужасом смотрит на окровавленный кусочек чужой плоти.

Б а р у х. Убежал. Но безухого легче будет найти. Городок небольшой.

Он поднимается, уходит прочь, к гостинице.

**Польское кладбище. День**

Небольшой оркестр играет траурный марш за спинами родственников, которые, окружив могилу, прощаются с покойным. Среди музыкантов — Цаусаки с кларнетом. Он крайне бледен, на голове у него низко надвинутая старая шерстяная шапка, в каких, очевидно, ходят в сауну, а правая часть лица перевязана женским цветным платком. Так что Цаусаки одновременно напоминает великого французского художника Ван Гога и жертву местного стоматолога.

На кладбище появляется взволнованный Эдик, он озирается по сторонам, видит Цаусаки, исполняющего длинное щемящее соло, и, подобрав с земли булыжник, бежит к нему. Цаусаки пускается наутек, бросив свое соло. Но сил бежать у него нет, их едва хватает, чтобы укрыться за стену кирпичного склепа. Эдик с булыжником выскакивает с другой стороны склепа, оборачивается, яростно раздувая ноздри.

Э д и к (*зловеще*). Ну что, вандал, добегался по могилкам?

Г р и г о р и й. Это не я.

Э д и к (*несколько опешив*). А кто?

Г р и г о р и й. Потусторонние силы.

Э д и к. Какие силы, Цаусаки? Что ты несешь? Где твое ухо? Ты теперь не отопрешься. Он всех безухих по городу отловит. Что ты ему скажешь? Само отпало?

Г р и г о р и й. Что?

Э д и к. Так, всё, придурок. Возвращай мои деньги. Давай назад мои десять долларов, возвращай! Я тебе сказал! Остальные вообще не получишь! Все, контракт расторгнут!

Г р и г о р и й (*убито*). Хорошо. Пусть эта женщина лежит... Может быть, она правда, как вы говорите, неплохая женщина.

Э д и к (*помолчав*). Гриша, я вас правильно понял, пусть эта женщина лежит?

Г р и г о р и й (*убито*). Да.

Э д и к (*облегченно*). Вот. Вот. Вот я слышу слова мудрого человека.

Г р и г о р и й. Но этот бандит там лежать не будет. Никогда! Пусть даже не надеется!

Э д и к. Гриша, я ему передам.

Г р и г о р и й. Нет. Я требую расписку, заверенную нотариусом, что он отказывается от этого места!

По кладбищу взволнованно бежит старший ребенок Беллы и Якова. Он истошно кричит.

С ы н  Б е л л ы. Дядя Эдик, дядя Эдик! Папа дядю Сёму из Америки хочет поджечь!

**Двор дома Эстер. День**

Белла с младшим ребенком, который отчаянно орет, сидит на лавочке у дома и, прикладывая мокрый платок к подбитому глазу, отчаянно орет вместе с ним. Яша, как безумный, бегает по крыльцу с канистрой бензина.

Б е л л а (*кричит*). Ой, он сожжет их, сожжет!

Э д и к. Белла, что случилось? Где они? Где Сэм?

Я к о в (*кричит*). Я настаиваю на ДНК, Эдуард. Ты слышишь? Я за себя не отвечаю!

Б е л л а. Ой, это все из-за зубов. Из-за них!

Она показывает ветхую тряпочку, где лежат золотые коронки от зубов с почерневшими от времени краями.

Э д и к (*растерянно*). Это чьи?

Б е л л а. Сёмы из Америки. Это его.

Э д и к (*с тихим ужасом*). А сам он где?

Б е л л а. В доме. Это зубы их с Эстер бабушки. По наследству. Эстер хотела поделить их между ним и Яшей. А Яша обиделся.

Я к о в (*кричит*). Мне его зубы не нужны! Пусть в жопу их засунет! Я настаиваю на ДНК.

С этими словами он выплескивает часть бензина на двери и стену дома. Белла падает со скамейки на землю.

Б е л л а (*кричит*). Ой! Он всех сожжет! Он сумасшедший! Ой, закопайте меня в землю!

Э д и к (*кричит*). Сэм! Вы там?

С э м у и л (*кричит*). Я здесь!

Он забирается на подоконник и кричит в форточку.

С э м у и л. Мы с Эстер здесь! Мы его выгнали и заперлись! Вызовите полицию! Он абсолютно пьяный!

Э д и к (*кричит*). Сэм, я с вами! Помощь близка!

Б е л л а (*кричит*). Ой, они сгорят!

Э д и к (*с надеждой*). И Регина там?

Б е л л а (*с земли*). Она сумасшедшая, эта Регина, ее ничего не волнует, она побрила ноги и ушла в парикмахерскую!

Я к о в (*кричит в форточку*). Кыш мин тухес! Фармазон! Пусть Бог нас рассудит!

Он вырывает из крыльца доску и начинает бить ею в дверь.

Э д и к (*кричит*). Яша! А ну прекратите бардак! Я кому сказал! Иначе никакого ДНК не будет!

Яша, крутя доску над головой, бежит к Эдику, Эдик бежит от него.

**Больница. День**

Эдик бежит по коридорам, заглядывая в палаты. Наконец он заглядывает в ту, где лежит Ковшиков, бывший директор цементного завода. Ковшиков недоуменно поднимает на Эдика глаза. Рядом с кроватью стоят костыли. Эдик тяжело переводит дыхание.

Э д и к. Товарищ Ковшиков, там... Яков... Помогите, пожалуйста.

К о в ш и к о в. Буянит?

Эдик быстро кивает.

К о в ш и к о в. А милиция?

Э д и к. Она не хочет. Он ей в прошлый раз нос разбил. Тут, недалеко.

**Улицы города. День**

Эдик быстрой трусцой семенит по улице, неся Ковшикова на спине, зажав его больные ноги под мышками.

У себя под мышками Ковшиков сжимает костыли.

К о в ш и к о в (*обстоятельно*). Все потому, что завод закрыли, работы у людей нет. Без работы люди дуреют.

Их догоняет маршрутка Виталика, тормозит рядом.

Виталик открывает дверцу.

В и т а л и к. Эдуард, садитесь, подвезу.

Машина подъезжает к дому Эстер.

**Двор дома Эстер. День**

Яша вытягивает последние доски из крыльца и крушит их о дверь. Эстер, прячась за занавеской выбитого окна, умоляюще говорит с Яковом.

Э с т е р. Яшенька, не надо. Я же тебя тоже люблю. Ты же мне родной.

Я к о в (*кричит*). Где твои сраные голуби? А? Ради этого козла своих сраных голубей продала! Продажная!

Яша разбивает камнем последнее стекло в доме, после чего бросается к скамейке и пытается вырвать ее тоже. Он в бешенстве кричит Белле.

Я к о в. Уйди! Уйди, корова!

Он бежит за ней, схватив канистру с бензином, останавливается, выливает бензин из канистры на себя.

Я к о в (*кричит*). Дети, знайте, шо ваш отец умер, как Гастелло.

Ковшиков неторопливо на костылях идет от машины.

К о в ш и к о в (*негромко*). Яков, ну что ты опять буянишь, не спится тебе?

Я к о в (*смутившись*). Товарищ Ковшиков, вот не ожидал увидеть.

К о в ш и к о в. Ну, ты ж рабочий человек. Что про нас в Америке скажут. Иди домой. Смотри, все разбил, дети плачут, родственников обидел.

Я к о в. Да, извините. (*Он вытирает рукавом капающий с головы бензин.*) Пойду.

К о в ш и к о в. Ага. Иди.

Яша уходит. Оборачивается, виновато улыбается, Ковшиков устало кивает вслед.

**Дом Эстер. Вечер**

Вся обстановка в доме еще хранит разрушительные следы Яшиного пребывания. В доме находятся Эстер, Сэм и Эдик. Все трое сидят на диване под красным нитяным абажуром и молча, без сил эти следы рассматривают...

Э с т е р. Да, Сима, возьми зубы. (*Она протягивает ему те самые коронки в тряпочке.*) Хорошо еще все обошлось.

Сэмуил молча отводит руку.

Э с т е р. Эдик, скажите ему, чтобы он взял.

С э м у и л. Мне не нужны эти зубы.

Э с т е р. Что значит не нужны? Это зубы твоей бабушки. Это же золото, Сима, я всю жизнь его хранила. Чтоб я так жила.

С э м у и л. Эстер, я решил. Я хочу, чтобы ты уехала со мной в Америку.

Э с т е р. А Яшенька? Ты знаешь, Сима, он совсем неплохой.

С э м у и л (*кричит*). Чтоб я о нем больше не слышал! Забудь о нем! Чтоб даже имя его забыла!

Эстер вздрагивает, горбится.

С э м у и л (*сердито*). Я хочу знать, ты едешь со мной или остаешься здесь? Я не понял. Я жду, Эстер, твоего решения.

Эстер молчит. Встает. Молча принимается за уборку.

С э м у и л (*звеня голосом*). Эстер! Так да или нет? Нет, ты не отворачивайся от меня.

У Эстер дрожит лицо, она цепляется за угол буфета. Она вот-вот упадет.

С э м у и л. Я не позволю, чтобы кто-то унижал мою родную сестру! Ты слышишь? Человек, который унижает мою сестру, унижает и меня! А я не позволю себя унижать никому! Даже Яше! Выбирай, я или он.

Э с т е р (*тихо*). Вей з мир, вей з мир. Эдик, что Яша такого сделал? Побил немножко окна... скажите ему. Я больше не могу.

Эстер, семеня, выходит в свою комнату, закрывает за собой дверь. Сэмуил кричит ей в спину.

С э м у и л. И я не собираюсь делить с ним какие-то идиотские зубы! Эдик, скажите ей об этом! Эстер, ты меня слышишь? Или я, или он!

Эдик выходит. Маршрутка Виталика мигает ему фарами. Эдик молча идет мимо машины, маршрутка трогается, едет рядом, тормозит, Эдик садится.

**В маршрутке. День**

Маршрутка едет по городским улицам.

В и т а л и к (*деликатно помолчав*). Эдуард, Мирослав просил передать, что Эндрю у них с кухни тесак украл и следит за членами семьи.

Э д и к (*рассеянно*). Что? Здесь притормози.

Маршрутка останавливается у продуктового киоска. Эдик выходит просовывает в слепое окошко деньги.

Э д и к. Коньяк. Самый дорогой. Пять бутылок.

Виталик, выйдя из машины, деликатно прокашливается за его спиной.

В и т а л и к. Эдуард, Мирослав боится, что раз деда нет, Эндрю теперь из их семьи кого-нибудь другого зарежет.

Э д и к (*несколько тупо*). Кого?

В и т а л и к. Да хоть его. Просит за риск пятьдесят долларов прибавить.

Э д и к. Я скоро вернусь. Сигареты в бане забыл.

Он поворачивается, звеня бутылками, быстро устремляется прочь.

**Берег реки. День**

Эдик быстро идет по городскому пляжу. За его спиной раздается голос Регины.

Р е г и н а (*кокетливо*). Мужчина, не проходите мимо.

Регина стоит у деревянной раздевалки. Ее жиденькие, прямые доселе волосы теперь завиты и выкрашены в неестественный цвет. На ней короткая юбка, обнажающая худенькие ножки в сетчатых чулках. Жарко сузив глаза, она манит его длинным накрашенным ногтем. Эдик поворачивается и бежит прочь, звеня бутылками. Регина, опешив на мгновение, устремляется следом. Некоторое время она довольно плотно бежит рядом, но затем отстает на своих толстых «платформах», спотыкается, теряет «платформу», переходит на шаг, останавливается.

Р е г и н а (*кричит вслед*). Импотент! Аферюга! Мне все известно! Никуда от меня не денешься! Или я тебя выведу на чистую воду!

Надевает «платформу», выпрямляется. Уходит прочь — гордая, с высоко вскинутой головой, оборачивается, победно кричит.

Р е г и н а. Педераст! Ты у меня в руках! На коленях ко мне приползешь!

**У городской бани. Ночь**

Эдик, задыхаясь от быстрого бега, направляется к городской бане. Баня, очевидно, уже не работает, но двери пока открыты. У входа стоит грузовая машина с бельем. Ее разгружают, волоча тюки внутрь.

М у ж и к. Ты куда?

Э д и к. К Мише.

М у ж и к. Умер Космонавт.

Э д и к. Как умер?

М у ж и к. Вчера, в бельевой. Ушел на орбиту. Пива много пил. Хотел, чтоб попарил?

Э д и к. Ну да.

Эдик идет прочь.

Рядом выступают две тени, торопливо движутся рядом. Это Сэмуил Голдман и Эстер, которую Сэм некоторое время упрямо тянет за собой, потом оставляет, движется следом за Эдиком. Еще некоторое время они идут молча.

С э м у и л. А почему, вообще, я должен делить с Яшей эти зубы, если это зубы моей бабушки?

Э д и к (*кричит*). Сэм, плюньте на эти зубы! Это зубы не вашей бабушки! Она вам никто! И Эстер не ваша сестра... И вообще это другой город, вы родились в другом доме и в другом городе, Сэм, это Го-ло-твин... А ваша семья жила в Голутвине. Его нет! Вы можете туда съездить на такси. Два часа отсюда!

Сэм удивленно смотрит на Эдика. Эдик, махнув рукой, идет дальше.

Э с т е р (*кричит*). Сима, куда ты идешь? Вернись! Не мучай меня!

Сэм смотрит на Эстер, вслед Эдику, потом догоняет его.

С э м у и л. Эдди, я родился в городе Голутвин. Это я знаю точно. Это что, не Голутвин?

Э с т е р (*кричит*). Сима! Мне ж надо выгладить тебе рубашку. Нам же завтра фотографироваться! Идем домой, ты же еще ничего не ел! Прошу тебя!

С э м у и л. Эстер мне... «никто»? Эстер?

Эдик исчезает в темноте.

**Гостиница. Номер Эдика. Ночь**

Дед Грицына, сгорбившись, бессонно сидит на стуле, рядом с клеткой, кроша туда хлеб и прихлебывая из горлышка дорогой Эдиков коньяк. За это время дед будто немного усох. Эдик быстро собирает вещи, документы, вытаскивает из-под кровати «дипломат» с авансом, подходит к окну, пытается его открыть, но окно, видимо, забито, так что удается распахнуть только форточку. Потом открывает настежь клетку с голубями.

Э д и к. Кыш! Пошли! Летите к чертовой бабушке!

Но птицы испуганно жмутся и из клетки не вылетают.

Э д и к (*нервно*). Дедушка, я вас просил, не кормите птиц. Не приручайте их, на мою голову.

В замке кто-то елозит ключами, затем дверь распахивается, и в номер со связкой гостиничных ключей грузно входит «дядька», начальник ГАИ в военной фуфайке без знаков отличия, перепоясанной патронташем, и в охотничьих сапогах. Дед вытягивается в струнку.

П е т р Г р и ц ы н а (*взволнованно шепчет*). Товарищ майор!

«Дядька» зорко поглядывает по сторонам.

Н а ч а л ь н и к Г А И (*озабоченно*). Здорово, дед. Сиди, сиди, не вставай. А шо у вас здесь так воняет?

П е т р Г р и ц ы н а. Так голуби срут, товарищ майор.

Н а ч а л ь н и к Г А И. А ты куда, собрался, Эдуард?

Э д и к. Никуда.

Н а ч а л ь н и к Г А И. А где наши инвестиции, на подходе?

Он открывает «дипломат», что лежит на столе, и ловко перекладывает аванс, полученный Эдиком, в свои карманы.

Э д и к. Минуточку...

Он бросается к «дипломату», после короткой отчаянной борьбы с «дядькой» летит в угол.

Н а ч а л ь н и к Г А И. Ну, вы хоть здесь проветривайте, хлопцы.

Он выходит. Быстро запирает дверь ключом из связки. Изнутри о дверь отчаянно ударяется Эдик. Стукнувшись об нее несколько раз, он взбирается на подоконник, распугивая нескольких уже выбравшихся из клетки птиц, и высовывает голову в форточку. Он задирает голову вверх, к окну номера Баруха, что над ним.

Э д и к (*кричит*). Барух! Барух, помогите! Барух, вы там?!

Из окна номера Баруха появляется торс буфетчицы Нины в ночной рубашке, подсвеченный в темноте настольной лампой.

Э д и к (*изумленно*). Нина, что ты там делаешь?

Н и н а (*стеснительно*). Ой, извините, Эдуард, Баруха нет. Он куда-то вышел. А куда, не сказал.

Э д и к. Ты что, живешь там? Нина, как же так? Ты же говорила, что со мной это впервые! Как же тебе не стыдно.

Нина, смутившись, исчезает.

Э д и к. Я же поверил тебе, Нина! Я же любил тебя!

**Еврейское кладбище. Ночь**

Сэмуил Голдман осторожно пробирается по дорожке между могил. В темноте белеет его рубашка.

С э м у и л (*негромко*). Барух. Это я, Сэмуил Голдман... Барух, вы здесь? В номере никого нет. Я пришел к вам посоветоваться, если вы не возражаете...

Он без сил останавливается, замолкает.

С э м у и л. Барух, этот парень, Эдик, нас, по-видимому, обманул. Он привез нас в другой город. Это не Голутвин. Здесь нет никого из наших родных. Ни братьев, ни сестер. Ни живых, ни мертвых.

Он снова замолкает.

С э м у и л. Он мне в этом признался. Он вам ничего не говорил?

На кладбище тихо. Барух, сжав рукоять лопаты и с силой сцепив зубы, молча стоит за спиной Сэма.

С э м у и л. Я не знаю, что делать, Барух.

Он слышит звук за спиной, оглядывается, но там никого нет.

**Пустырь с останками города. Раннее утро**

Ранний рассвет. Туман. Такси припарковано на обочине узкой грунтовой дороги. Барух стоит в нескольких метрах от машины спиной к ней. То, что перед ним, напоминает брошенные в спешке декорации, о которых забыли и их постепенно стала скрывать трава, поле и лес. Еще можно различить остовы домов, кусок асфальта, очевидно, городской площади, линии улиц, железную арматуру зданий, но это уже как часть пейзажа, как странное дополнение к природе, которая постепенно скрывает от глаз и это.

В кармане Баруха надсадно звонит телефон...

Б а р у х. Да.

Г о л о с М а л и. Барух, ты где? Мы собираемся приехать, ты слышишь? Скажи нам, сумасшедший, где ты захоронил маму, или мы с сестрами подаем в суд. Ты можешь нам сказать точное место?

Б а р у х. Я потом уточню.

Он отключает телефон. Таксист выходит из машины. Закуривает...

Т а к с и с т (*утвердительно*). Голутвин. О цэ всэ.

Он делает широкий жест рукой.

**Гостиница. Номер Эдика. Утро**

Барух, повозившись в замке проволочкой, которой опутана сигарная коробочка с ухом Цаусаки, входит в номер.

По номеру, освоившись, свободно разгуливает стая голубей и ворона с воробьями. По кровати птицы бродят деликатно, стараясь не разбудить ни деда, ни Эдика. Оба устало спят. Барух опускается на стул рядом с кроватью. Смотрит на спящего Эдика. Эдик просыпается, открывает глаза.

Б а р у х (*тихо*). Сынок, почему ты мне не сказал, что моя мама лежит в чужой могиле?

Э д и к. Барух, я хотел. То есть я сказал. Я сознался. Я сам сказал.

Ни двинуться, ни встать Эдик не может, брючным ремнем и наволочкой у него связаны руки и ноги.

Б а р у х. Ты поступил очень жестоко, очень. Что это ухо?

Он раскрывает коробку из-под сигар.

Э д и к. Цаусаки. Это он. Я убеждал его... Но сейчас он на все согласен. Он полностью «за»...

Барух своим носовым платком, как кляпом, заткнет ему рот.

**У гостиницы. Утро**

В переулке у гостиницы стоит маршрутка Виталика. Барух выходит из гостиницы, настороженно оглядывается, садится в кабину, дверь которой не заперта. Шарит руками в поисках ключей, не найдя их, вставляет в зажигание обрывок той самой металлической проволоки, которой опутана коробка из-под сигар. Машина, несколько раз чихнув, заводится. Барух выходит, исчезает в здании

гостиницы... Через мгновение возвращается, неся мычащего Эдика на плечах к маршрутке. Кладет его в салон. Маршрутка трогается.

С пола салона, где Эдик лежит, подпрыгивая на рытвинах, ему видно небо, крыши отдельных домов, верхушки деревьев, затем перед ним вырастает высокая обшарпанная стена. Барух притормаживает. Машина въезжает в ржавые ворота цементного завода, что встречает их драным плакатом: «Скрепим цементом дружбу народов!»

Машина проезжает внутренний двор, где ржавеют узкоколейка, вагонетки, брошенный металлический хлам, высятся горы песка, Барух тормозит, выходит. Вскоре возвращается, с трудом неся железный тазик с оторванным ушком, наполненный жидким цементом. Становится перед Эдиком на колени, всовывает его ноги в тазик. Придерживает его за плечи, пока Эдик мычит и бьется, тщетно пытаясь освободиться. Садится за руль. Маршрутка выезжает из ворот завода, делает круг, удаляется прочь.

Б а р у х. Я всегда придерживался одного правила — человека нельзя убивать без причины. Это должна быть очень весомая причина. Когда я был молодым, я влюбился в одну красивую некейву из Польши. Она работала в массажном салоне. Я забрал ее с этой работы, но вскоре узнал, что мой друг водит ей клиентов прямо в мой дом. Я отомстил обоим, но не убил, ты понимаешь? Я не чувствовал на это достаточно оснований... Просто покалечил. (*Пробуя рукой цемент в тазике.*) Мы немного поездим, пока он застынет.

**Еврейское кладбище. Утро**

Барух движется по кладбищу бесшумно, как большой медведь. Он входит в кривое и маленькое, как туалет, административное здание. Идет по грязным темным коридорам, входит в дверь с табличкой «Администрация». За столом сидит Цаусаки. Мучительно морщась, он занимается перевязкой своей раны носовым платком, глядя перед собой в зеркало с трещиной, снятое со стены. Рана все еще кровоточит, обильно оставляя следы на его руках и одежде. При виде Баруха Цаусаки с ужасом замирает.

Б а р у х (*помолчав*). Здесь твое ухо.

Барух кладет свою коробочку на стол.

Б а р у х. Надо?

Цаусаки быстро утвердительно кивает.

Б а р у х (*помолчав*). Пусть мама лежит.

Он внимательно смотрит Цаусаки в глаза, будто прочтя в них нужный ответ, удовлетворенно выходит.

**Обочина дороги. Утро**

Маршрутка останавливается на гребне покатого, лесистого берега реки, резко обрывающегося в воду. Барух выходит, критически оглядывает место. Речное дно косо, под большим наклоном уходит вниз.

Эдик по-прежнему лежит на боку. Барух стучит по застывшему в тазике бетону, по твердой, как камень, массе, откуда торчат Эдиковы ноги, тянет Эдика за края тазика к выходу. Эдик тщетно, беспомощно мычит. Барух ставит Эдика на край откоса, так, что от любого толчка он может съехать вниз, прямиком в воду.

Б а р у х. Что-нибудь хочешь сказать?

Эдик судорожно кивает. Барух вытаскивает кляп у него изо рта.

Э д и к (*судорожно вдохнув воздух*). Барух, ты неправильно меня понял, я всегда относился к тебе с большой симпатией, всегда выделял среди прочих. Барух, нам о многом надо поговорить.

Б а р у х. О многом не получится.

Э д и к. Барух, не надо. Не надо. Я утону.

Барух кладет руку на его плечо.

Э д и к (*умоляюще*). Барух, подожди. Я ведь сам во всем сознался, а ты хочешь меня утопить, где же справедливость, Барух, разве за правду топят, разве меня тянули за язык? Я ведь мог никому ничего не сказать, спокойно довести дело до конца, получить деньги, я, фактически, альтруист, Барух, разве не так, я

пожертвовал всем, зато теперь ты сможешь спокойно выкопать свою маму, отвезти ее опять на родину, твоя жена будет счастлива. Видит Бог, Барух, я же хотел только добра! Я утону!

Б а р у х (*поморщившись*). Если ты сделал в своей жизни хоть что-нибудь доброе, Бог позаботится о тебе. А я больше ничего не могу.

Барух легонько толкает Эдика в спину. Эдик в тазике едет вниз, плюхается в реку, мгновенно уходит под воду. Опускается ногами вниз. Несколько мгновений просто стоит в тазике на дне в полный рост, булькая вверх пузырьками, затем начинает отчаянно вращать туловищем, падает набок, на дно, что косо уходит вниз, подняв с него тучи черного ила, который почти скрывает его фигуру. Барух садится в маршрутку, уезжает.

**Дом Эстер. Утро**

Эстер спит, сидя на стуле у стола, где стоит утюг, а на спинке стула развешана отутюженная белая сорочка Сэма. Сэмуил бессонно сидит рядом и смотрит на Эстер. Он будто мгновенно постарел за эту ночь. Эстер, вздрогнув, просыпается.

Э с т е р (*тихо*). Сима, это ты? Не обижайся на меня. Тебя увезли от меня в тридцать втором. Что я тогда понимала, мне было восемь лет, когда маму репрессировали. Я так тебя любила, качала тебя на руках, но мы умирали с голоду. Откуда я знала, что тебя увезут от меня в Америку на столько лет? Не обижайся на меня, Сима... Сима, разве я тебе нужна? Нужна я тебе?

Сэмуил выходит в свою комнату. Лихорадочно начинает собирать вещи в чемодан. Кое-как закрыв его, теряя по дороге вещи, слепо, без сил идет к дверям. Выходит на крыльцо.

Э с т е р (*появившись за его спиной, испуганно*). Сима, ты куда? А рубашка?

С э м у и л (*вздрагивает, останавливается решительно*). Эстер, я должен тебе кое-что сказать. Это была ошибка. Мой приезд сюда, в этот город...

Эстер немо на него смотрит.

С э м у и л. В этот Голутвин... Голутвин?

Э с т е р. Да, Сима. Голутвин...

С э м у и л. А я ехал в Голотвин.

Э с т е р. Да, Сима.

С э м у и л. Это была ошибка. (*С отчаянием.*) Эстер, это не я должен был к тебе приехать. А ты ко мне. Ты слышишь? Да! Ты должна ко мне переехать жить! Ты слышишь меня? Ты должна жить со мной. Всегда! Ты мне нужна, Эстер.

Э с т е р (*глядя ему за спину*). А Яша, Сима?

Сэмуил оглядывается. За его спиной, на пригорке у входа во двор стеснительно стоят Яша в костюме и вся его семья.

Б е л л а. Здравствуйте, Сёма, вот зашли проведать. Извините, если что не так.

Яша виновато опускает глаза.

**Берег реки. Утро**

Завихрения на дне становятся все интенсивнее, Эдик на мгновение вновь оказывается видимым, он отчаянно извивается и окутан дымами и газами, как небольшой вулкан. Это заводской цемент директора Ковшикова, сделанный со спасительными для Эдика технологическими нарушениями, начал в тазике таять.

**Дом Эстер. Утро**

Во дворе дома Сэмуил, Эстер и Яша с семьей. Молчание. В старый алюминиевый ночной горшок капает вода с крыши.

Э с т е р. Он же пропадет без меня.

С э м у и л (*с трудом*). Хорошо. С Яшей.

**Берег реки. Утро**

Эдик, будто спасенный этими словами Сэмуила, вдруг вырывается из смертельного плена, окутанный дымовыми завихрениями, выныривает на поверхность, со стоном и хриплым свистом отчаянно молотит одной свободной ногой, пыта-

ется удержаться на поверхности, снова уходит под воду. Вновь выныривает. Выплывает к берегу, обессиленно лежит у самой воды, будто выброшенная рыба. Одна нога по-прежнему в плену тазика, цемент там растворился наполовину. Эдик с трудом встает, пробует идти с тазиком, пытается его снять с ноги, яростно бьет ногой о дерево, о прибрежный камень...

**Шоссе. День**

Пустынная лента шоссе. Маленький древний автобус «пазик», с вытянутым носом и с плакатиком «На Киев» на лобовом стекле, мчит по дороге.

В автобусе среди нескольких баб с базарными мешками находится и Эдик, расплываясь мокрой, грязной одеждой по сиденью. Одна из баб указывает на Эдикову голову.

Б а б а (*негромко*). Чоловик, у вас шось такэ в голови.

Эдик недоуменно проводит рукой по волосам, потом еще раз, снимает оттуда прилипшую матерчатую бирку. Баба удовлетворенно кивает. Эдик, скосив глаза, читает мелкий чернильный оттиск под пятиконечным знаком качества. «Цементный завод им. XVIII партсъезда». С ненавистью пытается стряхнуть бирку, но она прилипла к его ладони. Эдик, приходя в тихую ярость, комкает ее в кулаке, перехватывает в другую ладонь, швыряет вниз. Автобус в это время тормозит, водитель, открыв двери кабины, выходит к сигаретному ларьку. Эдик обалдело смотрит в окно.

**Привокзальная площадь. День**

Ларек находится на пустынной привокзальной площади Голотвина. Над зданием вокзала висит тот же плакат неизвестного автора с одной измененной буквой в названии города. Под плакатом, позируя для фотографии, торжественно стоят все четверо недавно прибывших, со своими новоприобретенными родственниками. Стоят Сэмуил Голдман с Эстер, счастливо улыбающаяся Белла с детьми и серьезный Яков в пиджаке. Стоят бледный Эндрю с вымученной приветливой гримаской, дед Грицына с поросенком под мышкой, его маленькие внучата, Алена и ее полногрудая мать. Стоят смущенный Марк-Ив в наглаженных, очевидно, впервые, острой стрелкой джинсах, Саша с плейером в ушах и Ольга с нарядной светлой сумочкой. Стоит Барух в широкополой шляпе, прикладываясь к серебряной фляге.

Они стоят в тишине, которую нарушает лишь ветер, что несет пыль от редких торговых рядов к зданию вокзала. Мирослав с фотоаппаратом нацеливает на них объектив.

С э м у и л (*Баруху*). Я слышал, вам нездоровилось?

Б а р у х. Ничего. Уже полегче.

Эдик судорожно дергает вниз оконное стекло, оно не поддается.

Э д и к (*кричит*). Эй! Вы что?! Что вы там стоите! Вы что, спятили? Я же сказал, вы друг другу никто, слышите?! Сэмуил! Вашего города давно нет. Слышите? Там нет людей. Там давно никто не живет. Это мертвый город!

Водитель в это время садится с пачкой сигарет в автобус.

Э д и к. Эндрю, я знаю, что ты не Грицына! Но они тоже не Грицыны! Я все придумал! Слышите? Вы что, не поняли?! Этого ничего нет! Вы никто. Вы не родственники! Я все это придумал!

Стоящие у вокзала застыли, глядя в объектив. Они будто не слышат Эдика. Будто автобусное стекло, пыль, шум ветра, что с силой рвет их одежды, не пропускают этот голос к ним. К ним торопливо бежит ярко накрашенная нарядная Регина. Из здания вокзала боязливо выглядывает черная кошка. Сэмуил оборачивается к ней. Автобус трогается. Мирослав делает снимок.

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ

# Жизнь Жанны д'Арк

**Поражение**

— Сир, — сказал архиепископ королю, — Дева потерпела поражение! Ее войско отброшено!..

— Как?!

— Как и следовало ожидать, сир.

— Несчастье! — произнес король. — Ведь я же говорил! Я предупреждал ее! Я просил!..

— Она не побоялась сражаться даже в день Божьего праздника.

— Какой ужас! — воскликнул король. — Какая неосмотрительность. Где же она теперь, скажите?

— На пути в Компьен, Ваше величество!

— Но, помилуйте, зачем?! — удивился король.

— Спешит на помощь осажденным...

— Безумная! О чем она только думает?!

— О Франции, Ваше величество. О чем же еще?..

— Остановить ее! Вернуть! — вскричал король. — Немедленно!

— Это невозможно, Ваше величество.

— Вернуть!..

— У нее много приверженцев, сир... Могут начаться волнения. Нас не поймут...

— Неслыханно! Неужели ее никто не остановит, гордячку?!

— Никто... Разве что смерть, — сказал архиепископ.

— Несчастная! — произнес король. — Упрямая девочка!.. Возмутительное, непостижимое существо!..

**Пленение**

В мае Жанна была в осажденном Компьене — неопорной позиции французского короля к северо-востоку от Парижа.

В этот день она слушала мессу в церкви Святого Иакова.

Д'Олон увидел ее стоящей среди женщин и детей возле одной из колонн храма. Приблизившись к Деве, он сказал:

— Сударыня, противник у ворот города.

— Сколько их? — негромко спросила Жанна.

— Пятьдесят копий, — ответил д'Олон.

Жанна и д'Олон вышли из церкви. На площади у городских ворот Жанна сказала, обращаясь к своему отряду:

— Солдаты Компьена, только ваша доблесть и усердие спасут город от неприятеля! Так проявим же их, солдаты!..

И, взмахнув мечом, Жанна устремилась вперед.

Отряд миновал ворота, подъемный мост и выехал в поле. Движение было столь неожиданным и быстрым, что противник повернул обратно. Увлеченный погоней отряд все дальше и дальше удалялся от стен города.

— Сударыня! — крикнул Жанне д'Олон. — Надо вернуться! Впереди возможна засада!..

— Вперед! — кричала Жанна. — Вперед! Только вперед!

Слева из-за холма показался большой отряд бургундских конников. Отряд заходил в тыл, отрезая путь к отступлению.

— Сударыня, нас окружают! — крикнул д'Олон.

— Все назад! — скомандовала Жанна. — Назад, в город!

---

Окончание. Начало см.: 2004, №12.

Впрочем, большинство и так уже повернули в город.

— Я прикрою отступление! — крикнула Жанна.

— Назад, сударыня! Прочь! — закричал д'Олон и наотмашь ударил ее коня.

Конь понес Жанну в город.

Д'Олон остался прикрывать отступление. Когда, прорвавшись наконец сквозь кольцо преследователей, он въехал на подъемный мост городских ворот, мост дрогнул и с грохотом стал подыматься.

— Мост! Опустите мост! — закричал д'Олон.

Он увидел, что Жанна и с нею человек десять-пятнадцать еще оставались в поле и теперь, оторвавшись от преследователей, приближались к воротам.

— Опустите мост! — кричал д'Олон. — Что вы делаете, безумцы?!

Мост поднимался.

Обнаружив это, поотставшие было преследователи снова возобновили погоню.

Д'Олон ринулся вниз. Не имея иного оружия, кроме сломанного меча, он сумел, однако, пробиться к своей госпоже. Но отбить ее ему не удалось. Их схватили, стащили с седел.

— Д'Олон, д'Олон, ты видел?! — задыхаясь, кричала Жанна. — Ты видел, д'Олон, они подняли мост?! Они предали нас!.. Мы бы успели!.. Это предательство, д'Олон!.. Предательство! Это ля Тремуйль! Это все он подстроил, он!.. Я так и знала! Так и знала, д'Олон!.. Я говорила!

Д'Олон опустился перед Жанной на колени

— Простите меня, сударыня! Простите! — произнес он. — Это я вас не уберег!.. Простите!..

Их связали и повезли.

**Его величество Генрих VI Английский**

В июне английский двор перебрался во Францию, в город Руан. Цель предпринятого путешествия заключалась в том, чтобы увенчать девятилетнего Генриха VI, короля Англии, французской короной. Мальчика перевезли через Ла-Манш со всеми необходимыми предосторожностями. Разместив юного повелителя в парадных покоях Буврейского замка, регенты ожидали только благоприятного момента, чтобы доставить Его величество в Париж на церемонию миропомазания.

А пока малолетний король Англии, не ведая ни забот, ни превратностей этой жизни, в окружении наставников и учителей гонял по зеленой лужайке кожаный мяч. Увидев в окне своего дядю, кардинала Винчестерского, юный король улыбнулся ему и помахал рукой.

Дядя ответил племяннику тем же. Он испытывал к мальчику искреннюю привязанность и во многом заменял ему его безвременно почившего отца Генриха V.

— Его величество так вырос, возмужал! — заметил Пьер Кошон, французский епископ из города Бове, провожая взглядом юного повелителя. — Истинный король Англии, Ваше преосвященство!

— И милостью Божией — законный наследник французского престола! — незамедлительно добавил Его преосвященство Генри Бофор, кардинал Винчестерский.

— Глубоко разделяю это! — ответил епископ.

— Очень одаренный мальчик! Чуткий! — произнес кардинал, и немолодое лицо его осветилось неподдельной доброй улыбкой.

Оба сеньора стояли у распахнутого окна королевского кабинета и, казалось, с искренним интересом наблюдали за игрой своего господина.

— Я призвал вас, брат мой, — сказал кардинал, — чтобы сообщить вам, что Его величество король Генрих VI намерен передать в руки святой инквизиции некую женщину, которую французы именуют Жанной-девой из Лотарингии.

— Да, я слышал о ней, ваше преосвященство, — сказал епископ. — Люди вашего союзника и моего господина герцога Бургундского взяли ее в плен возле Компьена.

— В пределах вашего диоцеза, — заметил кардинал.

— Да, в моей епархии, — сказал епископ.

— Признаюсь, брат мой, — продолжал кардинал, — гнев наших солдат к этой женщине был столь велик, что ее хотели растерзать без суда и следствия. Мы с трудом этому воспрепятствовали. Было бы преступлением позволить колдунье избежать правосудия. Это лишь на руку дофину Карлу, которому она служила. Вы согласны?

— В высшей степени! — ответил епископ. — Зло всегда должно быть наказано. И наказано только по закону!

— Только по закону! — повторил кардинал. — И тогда все узнают, каким путем этот самозванец взошел на престол! Суд! Во имя блага нашего короля и матери нашей святой католической церкви!..

— Это очень высокая честь, ваше преосвященство, — скромно сказал епископ.

— И вы ее достойны, брат мой, — ответил кардинал. — Лучшего председателя суда мы и не желаем!

— Благодарю, но это и очень высокая ответственность, ваше преосвященство... Согласитесь, что грех этой несчастной — тяжкий грех.

— Именно! — с готовностью согласился его преосвященство, кардинал Винчестерский.

— И, доказав его, этот грех, — продолжал епископ, — суд вынужден будет жестоко покарать виновную — отправить ее на костер.

— Именно! — с еще большей готовностью согласился Его преосвященство.

— Поэтому, ваше преосвященство, я должен подумать, — сказал епископ.

— Вас что-то смущает? — спросил кардинал.

— Я должен подумать, ваше преосвященство, — повторил епископ. — Слишком велика ответственность. У несчастной много сторонников — пойдут смуты...

— Вы что же, сомневаетесь в ее виновности? — насторожился кардинал.

— Не сомневаюсь, — ответил епископ. — Она виновата... Но именно это меня и беспокоит.

— Почему?

— Мое личное мнение, — сказал епископ, — не должно влиять на правосудие. Суд сам должен разобраться и сам установить истину.

— Не смею возражать, брат мой, — произнес его преосвященство.

— Только доказательства неопровержимые, бесспорные, — продолжал епископ, — способны утвердить или ниспровергнуть истину, способны уничтожить человека или оправдать его...

— Вы совершенно правы, брат мой, — снова согласился его преосвященство. — Нам не нужна безвинная жертва. Мы обязаны публично уличить преступницу и тех, кому она служила. И сделать это надо, широко оповестив весь христианский мир... Преступница сама должна покаяться в своих грехах и сама должна признать себя виновной. И лишь тогда мы сможем заявить, что правосудие свершилось! — И, сделав паузу, его преосвященство заключил: — Я уполномочен сообщить, брат мой, что Его величество король назначил вам денежное вспомоществование в тысячу ливров...

В эту минуту в раскрытое окно кабинета влетел кожаный мяч.

С улицы донесся голос Его величества:

— Дядя Генри!.. Дядя Генри, киньте мой мяч!..

Услышав племянника, его преосвященство Генри Бофор, кардинал Винчестерский, направился к мячу, который укатился под стол, но его опередил епископ. Он с неожиданной легкостью подхватил кожаный мяч и, повернувшись к окну, точным движением послал его вниз.

— Спасибо, сэр! Благодарю вас! — крикнул снизу Его величество и, поймав мяч на лету, снова погнал его по траве.

— Какой удивительный мальчик! — глядя на Его величество, произнес епископ. — Дивный мальчик! Любезный... Истинный король Франции!..

**Суд церкви**

Жанну судили в Руане судом Церкви, судили англичане руками французов — именем церковного трибунала Франции. Это был процесс по делу веры, что на-

много упрощало все судопроизводство. Суд Церкви не знал ни прений сторон, ни гласности свидетельских показаний, ни права обвиняемого на свою защиту. И это более всего устраивало регентов английского короля. Суду вменялось не только физически покарать Жанну, но опорочить и всю ее деятельность в глазах доверчивых и набожных соотечественников. Судили не столько Деву, сколько дело, которому она себя посвятила. Судили любовь к отечеству. Судили освобождение Франции.

Суд заседал в капелле Буврейского замка и представлял собой пестрое, но весьма внушительное зрелище. Среди пятидесяти асессоров были доктора Парижского университета — богословы, специалисты по гражданскому и каноническому праву, были бакалавры и лиценциаты, были представители руанского Капитула, соборных клиров, монастырей, приходов, были и нищенствующие братья-монахи. Председательствовал на суде мессир Пьер Кошон, преподобный отец во Господе, епископ и граф Бове.

Жанна сидела напротив на грубом табурете в окружении стражников.

Дознание уже началось. Спрашивал подсудимую следователь суда Жан де Лафонтен:

— Когда ты попала в плен, Жанна?

— В конце мая прошлого года, сударь, — ответила Жанна.

— Где ты находилась, когда узнала, что тебя продали англичанам?

— В башне замка Боревуар.

— Зачем ты выпрыгнула из окна?

— Когда я узнала, что меня продали англичанам, я решила бежать.

— Но ведь это безумие, прыгать с такой высоты! — воскликнул д'Эстиве.

— Ты хотела умереть? — спросил де Лафонтен.

— Нет, сударь, я хотела бежать, — повторила Жанна

— Но ты могла разбиться!

— Лучше отдаться в руки Бога, сударь, чем в руки англичан, — сказала Жанна.

Появился комендант королевского замка лорд Уорвик со своим адъютантом. Он бесшумно прошел туда, где сидели асессоры, и занял место неподалеку от епископа.

— Скажи, Жанна, — начал епископ, — что заставило тебя покинуть родительский кров?

— Жалостная судьба Франции и моего народа, святой отец!

— Но ведь в Писании сказано: «Чти отца и матерь твою...»

— Будь у меня сто отцов и сто матерей, я бы все равно ушла, — ответила Жанна.

— И тебе не жаль было своих родителей?

— Очень жаль, святой отец, но война есть война!

— Кто надоумил тебя надеть мужскую одежду? — спросил д'Эстиве.

— Спросите о чем-нибудь другом, сударь, — ответила Жанна.

— Разве ты не знаешь, что в Писании сказано: «Да не наденет жена мужское платье, а муж женское...»? — спросил епископ.

— Я поступила так по доброму совету, сударь.

— И кто же тебе советовал?!

— Здравый смысл, святой отец, — ответила Жанна. — Кто же еще? Ведь мне приходилось ездить верхом!

— А может быть, тебе подсказали твои голоса? — спросил де Лафонтен.

— Мои голоса не подсказывают, сударь, — ответила Жанна. — Они говорят.

— И что же они тебе говорят?

— Мои голоса говорят мне, — сказала Жанна, — чтобы я смело отвечала на все ваши вопросы и ничего не боялась.

— Кто говорит с тобой? — спросил мэтр де Бопер.

— Сегодня святой Михаил. А вчера — святая Екатерина и святая Маргарита.

— Мессир, пожалуйста, спросите ее, — шепнул на ухо епископу лорд Уорвик, — не говорит ли святая Маргарита по-английски?

Епископ кивнул и в свою очередь шепнул что-то на ухо д'Эстиве. Тот сказал:

— Жанна, а не говорит ли святая Маргарита по-английски?

— Зачем ей говорить по-английски, сударь, ведь она не англичанка, — ответила Жанна.

Лорд Уорвик улыбнулся. Улыбнулись и остальные.

— Послушай, Жанна, а когда ты впервые увидела святого Михаила? — вновь обратился с вопросом к подсудимой мэтр де Бопер.

— Сначала я его только услышала, сударь, — ответила Жанна. — Это было в деревне, в саду моего отца. Тогда мне минуло тринадцать.

— Ну а потом?

— Потом я его увидела, — сказала Жанна. — Это было года через два. В полдень. Я пасла овец.

— Расскажи, — попросил епископ.

— Сначала я услышала голос... Он раздался, как всегда, со стороны церкви. Потом вспыхнуло сияние, и явился он.

— Кто же?!

— Святой Михаил.

— Как ты его узнала? — спросил де Лафонтен.

— По голосу, сударь.

— Он был голый?! —спросил д'Эстиве.

— Неужели вы думаете, сударь, — сказала Жанна, — что Господу Богу не во что одеть своих ангелов?..

— Он был старый? — не унимался д'Эстиве.

— Помоложе вас, сударь! — ответила Жанна. — И очень хорош собой. От него все время исходил свет. Он был в сверкающих красивых одеждах, а за спиной у него — два белоснежных крыла.

— А как ты узнала, что это был святой, а не сатана, принявший образ архангела? — спросил епископ.

— Потому что он учил меня добру, мессир...

— Чему же он учил тебя, дочь моя?

— Он говорил, чтобы я поспешила на помощь моему народу и королю... Чтобы я освободила Орлеан, — сказала Жанна. — Он поведал мне о страданиях Франции, — продолжала она. — И о том, что если мы будем отважными, нас ждет победа!

— Он дьявол, твой святой Михаил! — воскликнул д'Эстиве.

— Он ангел, — ответила Жанна. — Он любит мою Францию и мой народ.

— Ты думаешь, дочь моя, что Бог ненавидит англичан? — спросил де Лафонтен.

— Ненавидит ли Бог англичан или любит, мне ничего об этом не известно, сударь, — сказала Жанна. — Я знаю только, что все они будут изгнаны из Франции, кроме тех, кто найдет здесь могилу.

— Неслыханно! — вскричал Уорвик. — Это нельзя записать, епископ!..

— Я не имею права, милорд! — ответил епископ.

— Что за церемонии, святой отец! — сказал Уорвик. — Ведь платим за все мы! Мы ее купили!..

— Милорд, — произнес епископ, — вы должны понять, что здесь церковный суд, а не военный трибунал! Мы обязаны вести дело с образцовой тщательностью. — И, наклонившись поближе, он добавил: — Вряд ли Его величеству королю Англии и единственному законному наследнику французского престола нужна жертва, осужденная не по закону. Не так ли?..

— Так, — сказал Уорвик. — И все же я уполномочен сообщить вам, мессир, что ваш суд слишком затянулся!.. Мой король этого не потерпит!..

С этими словами лорд Уорвик покинул заседание.

Воцарившуюся тишину нарушил брат Жан Леметр, викарий Жана Гравера-на, инквизитора Франции по делам ереси.

— Жанна, дочь наша, — произнес он доброжелательно и мягко, словно дело происходило не в суде, а в родительском доме среди своих, — скажи, пребывает ли с тобою Божья благодать?

Услышав вопрос, судьи умолкли, наступила мертвая тишина.

— Я должна подумать, мессир, — сказала Жанна.

— Подумай, подумай, — охотно согласился брат Жан Леметр.

— Ай да вопросик! Ай да вопросик! — потирая руки, шепнул епископу д'Эстиве. — Теперь девица в наших руках, теперь она попалась!..

Епископ молчал — он был непроницаем.

— Если она скажет «да», мы ее обвиним в гордыне. Если скажет «нет», мы обвиним ее в общении с дьяволом! — заключил д'Эстиве.

Жанна ответила:

— Сударь, если Божья благодать не со мной, то я буду просить Господа, чтобы он мне ее послал. Если же она со мной, то я буду просить Господа, чтобы он ее не отнял.

— Безупречно! — произнес пораженный ее ответом брат Жан Леметр.

Гул удивления прошел по рядам.

Епископ по-прежнему молчал — он был непроницаем.

**Болезнь**

Жанна лежала без сознания на железной койке в камере тюрьмы ля Тур де Шан, прикованная цепью к стене. Вокруг больной собрались члены церковного суда, стража, граф Уорвик и врач.

— Она съела рыбу, сэр, — сказал стражник.

— Какую еще рыбу? — спросил Уорвик.

— Рыбу, сэр, которую ей прислал господин епископ, — ответил стражник.

— Рыба была вполне свежая, милорд, — заметил Жан Масье, судебный пристав.

— Это мы проверим! — сказал граф.

— Милорд, — сказал брат Ладвеню, — несчастная просила, чтобы в случае смерти мы похоронили ее в освященной земле.

— В мужской одежде? — воскликнул д'Эстиве. — Какая наглость!

— Напротив, сударь, — сказал Ладвеню. — Когда брат Изамбар спросил ее, хочет ли она иметь на себе женскую рубашку, если умрет, несчастная ответила: «Хочу. Только бы она была длинная...»

— Если девица скончается, мы начнем расследование, — предупредил Уорвик. — Наш король ее купил, и она дорого ему стоила!

— Мы сделаем все, милорд, чтобы она выздоровела, — заверил д'Эстиве.

— Король хочет, — сказал Уорвик, — чтобы она умерла по приговору суда и на костре, а не естественной смертью!

— Она задыхается! — сказал Масье.

— Уйдите же! Дайте ей воздуха!— воскликнул брат Изамбар.

Лорд Уорвик вышел первым.

**Обвинение**

По выздоровлении подсудимой заседания возобновились. В этот день Жанне наконец предъявили обвинение.

Минувшая болезнь, одиннадцатимесячное заточение и многочисленные изнуряющие допросы измучили девушку. И хотя плоть ее была слаба, глаза ее, глубоко запавшие на бледном и худом лице, напряженно горели.

По всему чувствовалось, что заседание затянулось, и не только Жанна, но и сами судьи были измучены своими тщетными попытками заставить ее склониться и признать себя виновной. Утомились даже и стража, и палач, присутствующий здесь, и секретарь суда.

— Итак, Жанна, — произнес епископ, — вот в чем мы обвиняем тебя! Выслушай и вразумись наконец! Первое, ты сражалась под Парижем в день Божьего праздника!.. Второе, ты спрыгнула с башни в замке Боревуар, желая лишить себя жизни... Третье, ты повинна в смерти Франке из Арраса. Четвертое...

— Остерегитесь, епископ! — воскликнула Жанна.

— Четвертое!..

— Неправый суд вы затеяли!

— Четвертое!.. Ты носила и продолжаешь носить мужскую одежду!..

— Вы скоро умрете, епископ! — сказала Жанна. — Я это знаю... Остерегитесь!..

— Это ведовство! — вскричал д'Эстиве. — Она ведьма!

— В огонь ее! В огонь! — кричал Лефевр.

— Занесите в протокол! — потребовал Шатийон.

— Не надо! — приказал епископ и, сделав над собой усилие, спокойно добавил: — Отвечай, Жанна!

Жанна молчала.

— Отвечай, Жанна! — шепнул брат Ладвеню, монах-доминиканец. — Иначе ты погубишь себя. Отвечай!..

— Хорошо, мессир, — сказала Жанна епископу. — Я отвечу. Хотя ясно как день, что вы только ищете повод, чтобы послать меня на костер.

— Отвечай по существу, Жанна! Упорствуя, ты подвергаешь себя еще большей опасности.

— Чем больше опасность, святой отец, тем больше чести!— ответила Жанна. — Вот вы говорите — Париж, Божий праздник, — продолжала она. — А при чем тут Божий праздник? Грех это или не грех — не суду решать... Разве что моему духовнику... Дальше. Не отчаяние меня заставило прыгнуть с башни, наоборот — надежда! А что касается Франке из Арраса, то этот заслужил свое. Он сам признался, что он негодяй и предатель! Я хотела его обменять на сторонника своей партии, господина де Лурса из Парижа, но тот умер. Было бы глупо отпускать негодяя Франке на свободу!..

— Но мужская одежда!..

— Неужели вы не понимаете, епископ, что, находясь среди мужчин, пристойнее носить мужской костюм? Отпустите меня домой к моей матушке, и я вернусь к ней в женском платье.

— Последний раз спрашиваю тебя, Жанна, — сказал епископ, — согласна ли ты подчиниться Церкви?

— Нет, — ответила Жанна, — вам, моим судьям, я не подчинюсь.

— Отвечай, Жанна, почему?

— Потому что вы служите англичанам, святой отец!

— Мы французы, Жанна, не забывай это!..

— Вы предали Францию!

— Мы — Церковь, Жанна, мы выше вражды королей!

— Если это так, святой отец, судите меня там, где мой король! А не здесь, где англичане...

— Подумай еще, Жанна, — сказал епископ. — Подумай хорошенько... Несмотря на все твои жестокие слова, — продолжал он, — которые ты мне только что сказала, я глубоко уважаю тебя и глубоко тебе сочувствую, мне понятны причины твоего раздражения. Я знаю, сколь остро ты переживаешь свое одиночество, в каком великом напряжении пребывают твоя душа и все твои телесные силы. Поверь мне... Но именно поэтому, Жанна, я особенно хочу, чтобы ты поняла одно: заявляя суду «нет», ты подвергаешь себя смертельной опасности; но, сказав «да», ты не только спасешь себя, но при этом еще и ничем не рискуешь. Ведь, отдав себя в руки Церкви, ты тем самым перелагаешь на нас всю ответственность за оценку твоих поступков. Это мы будем повинны, если ошибочно по своей гордыне или своему неведению сочтем, что твои голоса и вся твоя деятельность — от лукавого. Это нам придется держать ответ перед Господом. Но ты, Жанна, будешь неповинна...

— Я и так ни в чем не повинна, святой отец!

— Значит, нет?!

— Нет, — ответила Жанна.

— Жаль, — со вздохом произнес епископ. — Искренне жаль... Людям, не слушающим советов, Жанна, нельзя помочь... Господин Масье...

Епископ дал знак судебному исполнителю.

Господин Масье поклонился епископу и произнес:

— Покажите обвиняемой орудия пыток...

Стражники схватили Жанну и увели ее за железную дверь. Воцарилась тишина.

— Это дитя народа, — шепнул д'Эстиве своему соседу Жану Леметру, — хитрее сотни богословов!

— Вы преувеличиваете, брат мой, — сказал Жан Леметр.

— Ничуть!.. Вы обратили внимание, как она остерегалась сказать, что голоса ей велели надеть мужской костюм?

— Она понимает, что это была бы ее погибель. Ведь тогда бы пришлось признать, что голоса ее от сатаны...

— Говорят, что леди Бедфорд, — вмешался в разговор брат Лефевр, — лично убедилась, что подсудимая — девственница.

Д'Эстиве скептически поднял брови.

— Да, да! — заверил брат Лефевр. — В этом нет никакого сомнения. Говорят даже, будто сам герцог Бедфордский через специальную щель в полу тоже лично убедился в этом...

— Господа, прошу соблюдать тишину, — произнес епископ, призывая братьев к порядку.

Шепот прекратился.

Наконец открылась железная дверь, и двое стражников выволокли из подземелья Жанну. Она была без сознания. Ее усадили на табурет, плеснули в лицо водой...

Жанна открыла глаза и долго смотрела перед собой, собираясь с силами.

— Если вы даже будете меня пытать и переломаете все мои кости, — проговорила она, — то и тогда я не скажу вам ничего другого...

— Ты хочешь сказать, что не боишься боли? — спросил д'Эстиве.

— Боюсь, очень боюсь! — ответила Жанна. — Моя плоть трепещет от боли. От страха меня бьет озноб... Но моя душа... Она вам неподвластна. Она сильней и пыток, и страха... И если я скажу вам под пыткой то, что вы ждете от меня, я все равно потом заявлю, что у меня вырвали эти слова силой! Так и знайте...

— Жанна, заблудшая дочь наша, — устало произнес епископ, — на что ты надеешься? Неужели ты веришь, что кто-то придет и спасет тебя?

— Верю.

— Это сказал тебе святой Михаил?

— Да, — ответила Жанна. — Он сказал мне, что я освобожусь в день великой победы.

— Может быть, он сказал тебе, когда это будет? — спросил д'Эстиве.

— Я не знаю точно, сударь, когда, — ответила Жанна. — Но я знаю твердо, что это будет!..

**Отречение**

На рассвете 24 мая 1431 года судебный пристав Жан Масье и с ним два доминиканских монаха брат Изамбар и брат Ладвеню вошли в камеру Жанны.

— Сэр, девица, похоже на то, выдохлась, — сказал, обращаясь к Масье, один из английских стражников, охранявших Жанну. — Ночью она хотела встать и упала... Так что пришлось ее поднимать...

— Ночью во сне, сэр, она все звала святого Михаила, — сказал другой. — А потом плакала, что он ее покинул. И все ее покинули. Даже король!.. Да так жалостливо, сэр, она плакала, что я, признаться, заткнул уши.

— Кончайте уж ее поскорей, сэр, — добавил первый. — Она хоть и ведьма, а все же человек. Чего ее зря мучить?

Жанна открыла глаза. Увидев вошедших, она попыталась встать.

— Мы поднимем ее, сэр, — вызвался один из стражников.

— Не надо, — сказал Масье. — Пусть полежит.

— Лежи, Жанна, лежи, — сказал ей брат Ладвеню. — Мы поговорим с тобой и так. Лежи...

— Мы пришли к тебе, Жанна, — начал Масье, — чтобы сообщить, что сегодня суд вынесет тебе свой приговор... Мы пришли, — продолжал он, — чтобы еще раз просить тебя подчиниться матери нашей Святой Церкви, отказаться от голосов и снять мужскую одежду.

Жанна молчала.

— Если ты этого не сделаешь, Жанна, тебя сегодня сожгут, — сказал Масье.

— Будь благоразумной, сестра моя! — сказал брат Ладвеню. — Ведь ты же

знаешь, что англичане только и ждут повода, чтобы тебя сжечь... И лишь Церковь, она одна может защитить тебя.

— Решайся, Жанна, — сказал Масье, — и ты будешь свободна. Ты вырвешься из этой тюрьмы навсегда...

Жанна молчала.

— Почему ты молчишь? — спросил брат Ладвеню. — Неужели ты все еще надеешься, что кто-нибудь придет и спасет тебя?!

— Надеюсь, — чуть слышно ответила Жанна.

— Надежда — хороший завтрак, но плохой ужин, Жанна, — сказал Масье. — Решайся... Через час за тобой придут, и тогда уже никто не сможет тебе помочь. Ни твои голоса, ни твой король!

— Не трогайте моего короля! — сказала Жанна. — Он тут ни при чем.

— Как ни при чем?! Он предал тебя!

— Это неправда!

— Это правда, Жанна, как ни прискорбно, но это правда...

— Нет!

— Правда! Твой король мог бы выкупить тебя. Но он этого не сделал...

— У него не было лишних денег!

— Допустим... Но у него есть войско, Жанна. Он мог бы тебя освободить!

— У него есть заботы и поважнее!

— Он тебя предал, Жанна! Предал! — воскликнул, не выдержав, брат Изамбар. — Пойми!..

— Значит, так надо было Франции! — ответила Жанна.

— Но тебя сожгут!

— Пусть сожгут! Я и на костре не скажу ничего другого!..

Наступило молчание. И только странный, непонятный звук нарушал тишину каземата — это звенела цепь, которой была прикована к стене Жанна.

— Ты дрожишь? — спросил Жанну брат Ладвеню.

— Мне холодно, — ответила Жанна, ее бил озноб.

На кладбище возле церкви Сент-Уэн, в присутствии палача, толпы горожан, многочисленной стражи, лорда Уорвика, кардинала Винчестерского и всех членов церковного суда Жанна подписывала отречение. Она стояла на специальном помосте в окружении членов церковного трибунала и была столь слаба, что двое стражников вынуждены были поддерживать ее.

— Еще немного, Жанна, и ты спасена, — сказал ей Масье, протягивая перо и лист с текстом отречения.

— Я ничего не вижу, — проговорила Жанна. — Помогите мне...

Масье взял ее руку в свою и вывел на листе слово «Жанна».

Потом нетвердой рукой Жанна сама поставила крестик.

— Ну вот, теперь ты спасена, — с облегчением сказал ей Масье, забирая отречение. — И слава Богу!

Он передал отречение епископу.

Взглянув на подпись, епископ торжественно возвестил:

— После наших многократных терпеливых наставлений ты, Жанна, наконец открыто признала свои заблуждения и публично от них отреклась. А потому Церковь принимает тебя в свое лоно. Но поскольку ты тяжело погрешила против Церкви, мы приговариваем тебя к пожизненному заточению в тюрьме, к хлебу горя и вину отчаяния. Но при этом мы не оставим тебя нашим милосердием. Таков окончательный приговор суда...

— Мошенник! — произнес лорд Уорвик. — Вместо того чтобы отдать девицу в руки палача, он снова отправляет ее в тюрьму! Плакали наши денежки, ваше преосвященство, — сказал он кардиналу Винчестерскому. — Нас одурачили...

— Не спешите, милорд, — произнес кардинал. — Епископ Кошон знает свое дело и вполне предан нам.

— Если это преданность, мессир, то как же назвать тогда предательство?!

— Терпение, милорд. Терпение, — ответил кардинал.

— Иди с миром, Жанна, — говорил епископ, — и помни, что теперь, когда ты подписала покаяние, пути назад нет! Любой отказ исполнить наши предпи-

сания будет повторной ересью, и тогда без суда тебя отправят на костер... Хорошенько запомни это, дочь моя! Хорошенько...

— Куда ее отвести, мессир? — спросил Масье.

— Туда, откуда привели, — ответил епископ.

— Но вы же обещали перевести меня в женскую тюрьму!— воскликнула Жанна.

— Спокойно, крошка, спокойно! — сказал стражник. — Пошли домой...

— Меня обманули! — крикнула Жанна.

— Пошли домой! — повторил стражник. — На тебе лица нет, ты еле держишься! Пошли!

Ее увели.

**Победа над собой**

В тюрьме монахини переодели Жанну в женское платье и остригли ей волосы.

Жанна была тихой, покорной и казалась равнодушной ко всему, что с ней теперь происходило.

Ее мужскую одежду монахини положили в мешок и понесли. В дверях один из стражников молча отнял у них мешок, а когда святые сестры удалились, он кинул мешок к ногам осужденной. Жанна сказала:

— Джек, отомкни цепь.

— Нельзя, — сказал стражник.

— Отомкни, будь другом...

— Зачем?

— Ты знаешь, зачем.

Джек отомкнул цепь.

— Отвернись, — сказала Жанна.

Джек отвернулся.

— Ты скоро? — спросил он.

— Скоро, — ответила Жанна.

— Давай быстрей, — сказал Джек.

— Готово, — сказала Жанна.

Джек обернулся. Жанна снова была в мужской одежде.

— Ну вот и слава Богу! — сказал обрадованно Джек. — Теперь и мы отдохнем — недолго ждать! Джон, Том, Гарри!— позвал он остальных. — Обедать пора...

Джек развязал узелок, достал хлеб, луковицу, нарезал вареное мясо, посолил. Протянул ломоть Жанне.

— Ешь, девочка, подкрепляйся! — сказал он.

Жанна взяла хлеб и начала есть.

**Епископ**

Епископ обедал, когда к нему вошел Жан Масье.

— Ваше преосвященство, она снова надела мужской костюм!— сообщил пристав.

— Не может этого быть, — сказал епископ спокойно. — Не верю...

— Я видел собственными глазами, мессир!..

Епископ не ответил. Он молча доел рыбу, потом произнес:

— Воду!

Служка подал ему чашу с водой для омовения рук. Епископ умыл руки.

**Святые дары**

Утром рано 30 мая к Жанне вошли двое — брат Изамбар и брат Ладвеню. Жанна встретила их в мужской одежде.

— Жанна, сестра наша, — сказал брат Ладвеню, — мессир епископ прислал нас, чтобы приготовить тебя к смерти...

Жанна покачнулась, ее поддержали.

Когда она пришла в себя, брат Ладвеню спросил:

— Сестра, зачем ты снова надела мужское платье?

Жанна ответила:

— Потому что судьи обманули меня. Они не выполнили своих обещаний.
— Ты раскаиваешься? — спросил брат Ладвеню.
— Только в том, что отреклась, — ответила Жанна.
— Зачем же ты отреклась?
— От страха.
— Страшишься ли ты теперь?
— Да, очень, — ответила Жанна.
— Что сказали тебе твои голоса?
— Они сказали мне, что сегодня я буду спасена.
— Ты по-прежнему надеешься, что тебя освободят?!
— Но разве сегодня я не выйду из тюрьмы? — сказала Жанна. — И разве сегодня я не буду свободна?

Брат Ладвеню опустился перед Жанной на колени. Он плакал.

Снаружи послышалось пение — это несли святые дары.

**Костер**

За ночь на площади Старого рынка были возведены два помоста. Один — большой, он предназначался для знати и архиепископской кафедры, на нем стояло кресло кардинала Англии, окруженное сиденьями для прелатов. Второй помост был поменьше и предназначался для подсудимой, проповедника и членов церковного суда во главе с епископом. В сорока шагах от помостов был воздвигнут высокий оштукатуренный эшафот, хорошо видимый отовсюду, даже с самых удаленных мест.

Процедура казни началась с девяти утра выступлением проповедника в присутствии горожан и всего английского гарнизона, который плотным кольцом охватил оба помоста и эшафот. К обеду и стража, и зрители заметно устали.

Но лишь теперь, когда было уже около двух часов дня, епископ Кошон приступил наконец к чтению приговора.

Жанна в эту минуту стояла в нескольких шагах от него, босая, в грубой до пят холщовой рубашке, с непокрытой головой. Она была бледна, но держалась спокойно, хотя руки и тело ее непрерывно дрожали.

— Мы, Пьер, Божьим милосердием епископ Бовеский, и брат Жан Леметр, викарий преславного доктора Жана Граверана, инквизитора по делам ереси, — внушительно читал епископ, — объявляем справедливый приговор, что ты, Жанна, в народе именуемая Девой, повинна во многих заблуждениях и преступлениях...

— Я, наверное, свалюсь, — виновато улыбнувшись, сказала Жанна брату Ладвеню. — Ноги что-то не держат. Устала...

— Мужайся, сестра, держись, — тихо отвечал ей брат Ладвеню, незаметно придвигаясь и подставляя свою руку. — Обопрись. Вот так... Уже недолго...

— Мы решаем и объявляем, — продолжал епископ, — что ты, Жанна, должна быть отторжена от единства Церкви и отсечена от ее тела, как вредный член, могущий заразить другие члены, и что ты должна быть передана королевской власти...

— Попы, дармоеды! — говорил один английский сержант другому. — В прошлый раз из-за них без обеда и сегодня тоже... Опять без обеда!

— Моя бы власть, — произнес второй, — я бы их туда же... куда и эту колдунью... В огонь!

— Ох, и натерпелись же мы из-за нее страху! Ох, и натерпелись! — произнес третий. — Стыдно сказать!

— А ты не говори, — сказал второй.

— Есть хочу, — сказал третий.

— И я хочу, — сказал четвертый.

— Хотите не хотите, а придется потерпеть, — заметил первый. — Она еще гореть часа четыре будет.

— Ну, не скажи! — заметил второй. — Чему в ней гореть-то? — И, окинув взглядом Жанну с головы до ног, он добавил: — Пару часов — не больше!.. А если дровишек подкинуть, то и часа хватит. Факт.

— Тогда я подкину, — вызвался третий. — Чтоб мне сдохнуть! Клянусь пресвятой Девой...

— Мы отлучаем тебя, Жанна, — заканчивал чтение приговора епископ, — отсекаем и покидаем, прося королевскую власть смягчить приговор, избавив тебя от смерти и повреждения членов...

Епископ умолк.

Притихли зрители на площади. Слышно было, как чирикали на крышах городские воробьи и плакал где-то ребенок.

Один за другим покидали помост священники. Последними сошли брат Изамбар и брат Ладвеню. Жанна осталась одна.

Трое сержантов взошли на помост и за руки стащили ее вниз.

И тотчас вздох толпы на площади сотряс воздух.

Жанну отдали палачу.

— Делай свое дело, — сказали ему.

Жанна шла, задыхаясь, едва поспевая за палачом, — ее узкая, очень узкая рубашка сковывала, затрудняла дыхание.

Палач помог Жанне подняться на эшафот.

— Не больно? — спросил он, привязывая Жанну к столбу.

— Чуть-чуть, сударь, — ответила Жанна.

Палач ослабил веревку.

— Теперь хорошо?

Жанна кивнула.

Закончив привязывать, палач сказал:

— Прошу прощения, сударыня, за то, что я не в силах уменьшить ваши страдания. Костер слишком высок, и я не сумею подняться...

— Зачем? — не поняла Жанна.

— Чтобы задушить вас, сударыня, и тем уменьшить страдания, — ответил палач. — Простите!..

Жанна содрогнулась.

— Прощаю, — ответила она, помолчав. — Только уж делай все побыстрее. Пожалуйста!..

— Уж я постараюсь, — воспрянув, заверил палач. — Для вас, сударыня, я все сделаю! Прощайте... Счастливый путь!.. — И он добавил вдруг, переходя на шепот: — Чего бы там о вас ни болтали эти попы, я-то уверен, сударыня, вы будете в раю! Через час, — добавил он, спускаясь, и уже снизу крикнул: — Только не смотрите на огонь, сударыня! Тогда не так страшно!..

Жанна огляделась. Отсюда, с высоты эшафота, была видна вся площадь и народ на площади — великое множество лиц, а вокруг — дома, церковь, крыши и окна, и снова лица, лица, множество лиц.

Это была ее Франция и ее народ, который она столь горячо любила, за который сражалась и пошла на костер.

— Смерть! Смерть! — закричали в толпе. — Смерть ведьме! В огонь! В огонь ее! В огонь!..

И вдруг Жанна улыбнулась. Улыбнулась неожиданно ясной улыбкой.

Толпа замерла. Заголосили женщины, заволновались мужчины.

— Дайте мне крест! — сказала Жанна.

Палач разжигал костер.

— Дайте крест! — повторила Жанна.

Начальник караула подбежал к лорду Уорвику.

— Сэр, она просит крест.

— Никакого креста еретичке! — распорядился Уорвик.

Огонь занялся. Жанна начала задыхаться, кашлять, клубы дыма застилали ее.

— Дайте ей крест! — загудела толпа. — Крест!.. Дайте ей крест!..

Один из стражников кинул Жанне самодельный крест, связанный из прутиков. Жанна подхватила крест, прижала к груди.

Костер разгорался.

И вдруг Жанна увидела среди тысячи лиц на площади одно знакомое лицо. Это был святой Михаил — она почувствовала, узнала его взгляд.

— Кто это? — заметив незнакомца, спросил епископ у начальника караула.

— Святой Михаил, — ответил начальник караула.

Епископ вздрогнул.

— Кто тебе сказал, что он святой?..

— Все говорят, мессир...

— Арестуйте его! — приказал епископ.

— Слушаюсь, мессир! — сказал начальник караула.

Огонь приближался, гудел. Одежда на Жанне дымилась, как впрочем, и крест из прутиков, зажатый в руке.

И вдруг крест вспыхнул. И в то же мгновение стена пламени закрыла Жанну. И оттуда, из-за завесы огня и дыма, взлетел над площадью пронзительный крик. Это был последний глас Жанны.

Ревел огонь.

Знакомый сержант, кинувший в пламя охапку хвороста, свалился без чувств. Когда его оттащили и привели в сознание, он поводил вокруг влажными глазами и все повторял:

— Я видел!.. Я видел, как у нее из уст вылетела голубка!.. Я видел!.. Мы сожгли святую!..

Толпа рухнула на колени. Люди плакали. Плакали судьи. Плакал епископ.

— Он скрылся, мессир! — сообщил епископу начальник караула.

— Иди прочь, болван! — сказал епископ.

Ревел огонь.

Так 30 мая 1431 года оборвалась жизнь Жанны д'Арк — дочери крестьянина Жака д'Арка и его супруги Изабеллы Роме.

В тот год Жанне минуло девятнадцать.

**Победители**

Шло время. Была зима, падал снег.

По широкой холмистой равнине шло французское войско. Это было большое войско, хорошо оснащенное, с большим обозом. Это шли победители.

Среди них — Бертран де Пуланжи, Жан из Меца, вернувшийся из плена д'Олон, Теофраст со своими учениками и еще многие и многие боевые товарищи Жанны — те, кто с ней начинал когда-то и прошел весь путь до Компьена.

На обочине дороги, по которой двигалось войско, стояла, завалившись набок, большая забрызганная грязью карета. Потный измученный возница метался по обочине и кричал:

— Священника! Христа ради, священника!.. Умирает мой господин!..

— Не ори, братец, тошно! — сказал ему, останавливаясь, один из воинов. — Кто тебе нужен, скажи только?

— Священник! Умирает мой господин!

— Есть тут у нас один монах, — сказал воин и крикнул: — Эй, Михаил!.. Брат Михаил!..

— Кто меня звал? — спросил, появляясь из колонны идущих, брат Михаил.

— Умирает мой господин! — кинулся к нему возница. — Прими исповедь, брат!.. Христа ради, прими!..

— Идем, — сказал монах.

В карете на подушках полулежал умирающий. Это был епископ Кошон.

— Мессир, пришел священник, — обратился к умирающему возница. — Мессир...

Епископ открыл глаза.

— Оставь нас, — прошептал он слуге обескровленными, слабыми устами.

Возница исчез.

— Кто ты? — спросил епископ, обращаясь к брату Михаилу.

— Я брат Михаил.

— Я епископ Бове Кошон, — сказал умирающий. — Прими исповедь, брат...

— Слушаю тебя, — сказал монах.

— Я сын виноградаря из Шампани, — начал епископ. — В моих жилах крестьянская кровь... Великим трудом и милостью Божией я вышел в люди и стал

епископом... Много превратностей было на моем пути, — продолжал он, — много искушений, много опасностей. Но я честно служил Господу и своему земному владыке герцогу Бургундскому... Вот и сейчас я, умирающий и всеми покинутый, бегу из вверенной мне епархии не по своей доброй воле, но от врага... За своим господином, дабы сохранить ему верность...

Епископ умолк, перевел дыхание.

— Ты слушаешь меня, брат? — спросил он.

— Слушаю, брат, — ответил монах. — Продолжай...

— Я судил девушку, — продолжал епископ, — и осудил ее... хотя это было очень нелегко, судить юную и чистую... Мне было жаль ее... Она сгорела. Ее сожгли...

Епископ снова умолк и снова перевел дыхание.

— Что же тебя мучит? — спросил монах.

— Что ее сожгли, — произнес епископ.

— Значит, она была невиновной?

— Нет, она была виновата, — ответил епископ.

— Тогда почему же тебя мучит, что ее сожгли?

— Потому что огонь сделал ее святой, а меня злодеем, — ответил умирающий. — Она безупречно умерла, и я никого не убедил, что был прав... А я был прав!

— Бог тебе судья, — сказал брат Михаил.

— Я выполнил свой долг!

— Долг — это верность тому, что приказываешь себе сам, — сказал монах.

— Я служил Господу, иного себе не приказывал! —сказал умирающий.

— Никакие слова не могут указать человеку на то, чего он не хочет видеть, — сказал брат Михаил. — Прощай, — добавил он. — Я буду за тебя молиться...

— Постой, — сказал умирающий.

Брат Михаил остановился.

— Я узнал тебя, — воскликнул умирающий. — Ты святой Михаил!.. Ты был на площади в день ее казни?!

Монах не ответил. Он молча благословил умирающего и вышел.

Снаружи его ждал возница.

— Он умер?!

Брат Михаил пристально посмотрел на парня. По лицу здоровяка текли слезы.

— Успокойся, брат, твой господин переживет многих, в том числе и тебя самого... У него горячка.

— Откуда ты знаешь?! — поразился парень.

— И еще, — добавил брат Михаил, — уезжай, пока цел. Если кто-нибудь узнает, кого ты везешь, тебя вздернут на первом же суку вместе с твоим господином.

— Я мигом! — сообразил возница.

Вскочил на передок и погнал карету напрямик через поле подальше от войска.

Брат Михаил постоял, посмотрел вслед, потом свернул к ветхим строениям у дороги — заброшенной хижине и овину.

В овине было пусто — только ветер и снег.

Брат Михаил осмотрелся, снял с плеч котомку, суконную накидку, отстегнул тяжелый панцирь, меч. Протянул вверх руки, глубоко вздохнул и... расправил крылья. Два живых, белых крыла. Расправив их, он устало закрыл глаза и так застыл, отдыхая. Отдохнув немного, он несколько раз легко и мощно взмахнул крыльями, еще постоял, потом сложил крылья за спиной, опустил руки. Пристегнул меч, надел панцирь, накидку, котомку на плечи и тихо вышел.

На дороге брат Михаил смешался с идущими и скоро скрылся из виду.

По широкой холмистой равнине шло войско. Это было большое, грозное войско. Это шли победители — друзья и соратники Жанны д'Арк.

Падал снег.

# S U M M A R Y


Zara Abdullayeva
**Scoundels**
***Review of Kira Muratova's THE TUNER (Ukraine — Russia).***

Kira Muratova:
**«I am not alien from kitsch or bad taste»**
***Kira Muratova's master-class.***

Alla Demidova:
**«I've dreamt to perform a noble old lady for a long time...»**
***Neya Zorkaya talks to the actress.***

Nina Ruslanova:
**«She is an actress of genius»**
***Elena Kutlovskaya talks to the actress.***

Sergei Chliyants
**Can talent be non-profitable?**
***Evgeny Gusyatinsky interviews the producer.***

Anatoly Vasilyev — Zara Abdullayeva
**Adelaida Ivanovna**
***Conversation on THE TUNER.***

Anatoly Vasilyev
**Let's talk about THE TUNER**
***Analysis of the film at classes of the directors' course in ENSATT (Lyon).***

Zara Abdullayeva
**# 61**
***Venice-2004.***

Anton Dolin
**Death, my sister**
***Review of Alejandro Amenabar's MAR ADENTO (Spain).***

Alejandro Amenabar
**Life as a fatal disease**
***Peter Shepotinnik talks to the film-maker.***

Sergei Anashkin
**Route and shelter**
***Review of Kim Ki-duk's 3-IRON (Korea).***

Stas Tyrkin
**Anguish of Vera Drake**
***Review of Mike Leigh's VERA DRAKE (Gr. Britain).***

Elena Plakhova
**Sliding feminity**
***Review of François Ozon's 5x2 (France).***

Dmitry Desyaterik
**Stop in moving**
***Review of Wim Wenders' LAND OF PLENTY (USA).***

Vyacheslav Glazychev
**Old-fashioned sayings**

Marina Davydova
**Do not forget to turn off TV-set**

Dmitry Desyaterik
**Orange rainbow**
***Personal rubrics.***

Tom Cruise
**Acting is a chance to learn how to live**
***Interview taken by Juliette Michaud and Jean-Pierre Lavoignat***

Michael Mann:
**«Digit approximates reality»**
***Mark Olsen talks to the director.***

Gennady Ostrovsky
**Relatives (Roots)**
***Script.***

Gleb Panfilov
**Life of Jeanne d'Arc**
***Script. Final installment***

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

Выходит с января 1931 года

**Учредители:** Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

**Главный редактор** Даниил Дондурей
**Исполнительный директор** Елена Карташова
**Зам. главного редактора** Нина Зархи, Лев Карахан
**Ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**Редакция:** Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
**Художественное оформление:** Дмитрий Демский
**Обложка:** Евгений Добровинский
**Компьютерная верстка:** Людмила Мишунина

•

**Адрес редакции:** 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
**Телефоны:** 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
**www.kinoart.ru**

**e-mail:** filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 28.01.05. Подп. к печати 8.02.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 13,79
Заказ 43. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

**«Искусство кино»** распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

**ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!**
**You can subscribe to our magazine through:**
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 238-4967
**Fax** (095) 238-4634
**Other: «East view publications, inc.»**
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
**Tel.** (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
**Our address:**
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 151-5651, 151-6751
**Fax** (095) 151-0272
**www.kinoart.ru**
**e-mail:** filmfilm@mtu-net.ru

**© Журнал «Искусство кино», 2005**

**Журнал издается при поддержке телеканала СТС**

**Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ**

**Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич**

**ISSN 0130-6405**

**Анна Маньяни –**
звезда фильмов
неореализма

**Ольга Бузова –**
звезда реалити-шоу
ДОМ-2 на ТНТ


реалити-шоу
ДОМ 2
ЗИМОВКА

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
В 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

## В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.МИРЗОЕВА, Д.А.ПРИГОВА, К.СЕРЕБРЕННИКОВА, С.ТАРОЩИНОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

**Российское кино—2004. Редакционный «круглый стол»**
**Конец артхауса? Тему обсуждают З.Абдуллаева, Э.Бояков, Г.Брускин, А.Зельдович, Д.Комм, В.Мизиано, Д.А.Пригов, Б.Юхананов**

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«МОСКОВСКАЯ САГА» Дмитрия Барщевского
«ДЕТИ АРБАТА» Андрея Эшпая
«4» Ильи Хржановского
«АВИАТОР» Мартина Скорсезе
«ДОМ ЛЕТАЮЩИХ КИНЖАЛОВ» Чжана Имоу
«ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» Миры Наир

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
МАРИНА ДАВЫДОВА
ИВАН ВЫРЫПАЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
МАРИО БАВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

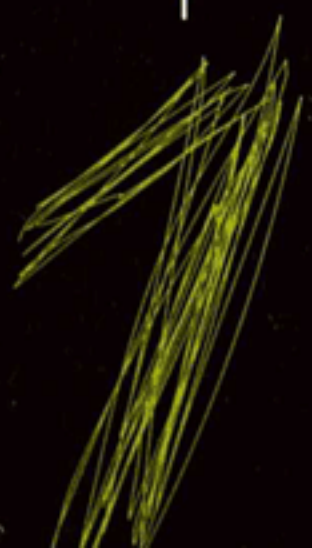
**Продюсеры и режиссеры:**
**как вернуть деньги? «Круглый стол» «ИК»**
**Амстердам-2004: «свои» и «чужие» в неигровом кино**
**Роттердам-2005: российский артхаус в европейском доме**

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
ФЕДОР БОНДАРЧУК

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

**Эльфрида Елинек**

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

**Иван Вырыпаев. ЭЙФОРИЯ**
**Захар Прилепин. ПАТОЛОГИИ**